

История греческого искусства с вводной главой об искусстве Египта и Месопотамии

Ф. Б. Тарбелл

A History of Greek Art

F. B. Tarbell



Электронная книга проекта Гутенберга по истории греческого искусства

Эта электронная книга предназначена для использования любым человеком в любой точке Соединенных Штатов и в большинстве других частей мира бесплатно и практически без каких-либо ограничений. Вы можете скопировать его, раздать или повторно использовать в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, прилагаемой к этой книге, или онлайн по адресу www.gutenberg.org. Если вы находитесь за пределами Соединенных Штатов, вам необходимо ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь, прежде чем использовать эту электронную книгу.

Название: История греческого искусства

Автор: Ф. Б. Тарбелл

Дата выхода: 1 августа 2003 г. [Электронная книга №4390]

Последнее обновление: 27 декабря 2020 г.

Язык: Английский

Титры: Продюсерами выступили Роберт Роу, Чарльз Фрэнкс и команда онлайн-корректоров.

*** НАЧАЛО ПРОЕКТА "ЭЛЕКТРОННАЯ КНИГА ГУТЕНБЕРГА По ИСТОРИИ ГРЕЧЕСКОГО ИСКУССТВА" ***

Продюсерами выступили Роберт Роу, Чарльз Фрэнкс и команда онлайн-редакторов.

История греческого искусства С вводной главой об искусстве Египта и Месопотамии

Ф. Б. ТАРБЕЛЛ

ПРОФЕССОР КЛАССИЧЕСКОЙ АРХЕОЛОГИИ ЧИКАГСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Искусство любого артистически одаренного народа можно изучать с различными целями и различными способами. Один человек, будучи сам художником, может искать вдохновения или руководства для своей собственной практики; другой, изучая историю цивилизации, может стремиться понять продукты искусства как одно из проявлений духовной жизни народа; третий может быть заинтересован главным образом в отслеживании развития художественных процессов, форм и сюжетов; и так далее. Но эта книга была написана в убеждении, что величайший из всех мотивов изучения искусства, мотив, который есть и должен быть самым сильным у большинства людей, - это желание познакомиться с прекрасными и благородными вещами, с вещами, которые "успокаивают заботы и возвышают мысли человека". Исторический метод лечения был принят как нечто само собой разумеющееся, но акцент не делается на исторических аспектах предмета. Главной целью было представить характерные образцы лучших греческих произведений искусства, которые сохранились до нас, и предложить, как ими можно разумно пользоваться. Счастливы те, кто может продолжить свои исследования дальше,

с помощью менее элементарных справочников, фотографий, слепков или, что лучше всего, оригинальных памятников.

Большинство иллюстраций в этой книге сделаны по фотографиям, все они, за исключением нескольких, принадлежат коллекции греческих фотографий, принадлежащей Чикагскому университету. Ряд других иллюстраций были взяты из книг или серийных изданий, как можно видеть из сопроводительных подписей. В нескольких случаях, когда сокращения были фактически взяты из вторичных источников, таких как "Справочник классических альтернатив" Баумайстера, они были отнесены к их первоначальным источникам. Специально для этой работы было сделано несколько архитектурных чертежей, заимствованных у заслуживающих доверия авторитетных источников, а именно: рис. 6, 51, 61 и 64. Остаются две или три дополнительные иллюстрации, которые так долго были частью обычного ассортимента справочников, что указывать их происхождение казалось излишним.

Вводная глава была любезно просмотрена доктором Дж. Х. Брестедом, который избавил ее от ряда ошибок, никоим образом не беря на себя ответственности за это. Остальные главы, к сожалению, не подвергались такому пересмотру.

В настоящее переиздание этой книги был внесен ряд незначительных изменений и исправлений.

Чикаго, январь 1905 года.

Содержание.

I. ИСКУССТВО ЕГИПТА И МЕСОПОТАМИИ II. ДОИСТОРИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ГРЕЦИИ III. ГРЕЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА IV. ГРЕЧЕСКАЯ СКУЛЬПТУРА—ОБЩИЕ СООБРАЖЕНИЯ V. АРХАИЧЕСКИЙ ПЕРИОД ГРЕЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ, ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА: 625 (?)—550 гг. до н.э. VI. АРХАИЧЕСКИЙ ПЕРИОД ГРЕЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ. ВТОРАЯ ПОЛОВИНА: 550—480 гг. до н.э. VII. ПЕРЕХОДНЫЙ ПЕРИОД ГРЕЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ. 480—450 гг. до н.э. VIII. ВЕЛИКАЯ ЭПОХА ГРЕЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ. ПЕРВЫЙ ПЕРИОД: 450—400 гг. до н.э. IX. ВЕЛИКАЯ ЭПОХА ГРЕЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ. ВТОРОЙ ПЕРИОД: 400—323 гг. до н.э. X. ЭЛЛИНИСТИЧЕСКИЙ ПЕРИОД ГРЕЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ. 323—146 гг. до н.э. XI. ГРЕЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ

ИСТОРИЯ ГРЕЧЕСКОГО ИСКУССТВА.

ГЛАВА I.

ИСКУССТВО ЕГИПТА И МЕСОПОТАМИИ.

История Египта, начиная с времен самых ранних сохранившихся памятников и заканчивая включением страны в состав Римской империи, охватывает период в несколько тысяч лет. Этот длительный период не был периодом застоя. Только пропорционально нашему невежеству кажется, что жизнь в Древнем Египте находилась на одном скучном, мертвом уровне. Династии возникали и падали. Иностранные захватчики оккупировали землю и снова были изгнаны. Обычаи, костюмы, верования, институты претерпевали изменения. Конечно, тогда искусство не оставалось неизменным. Напротив, в нем было много неожиданных превратностей, то

проявляющих большую свежесть и энергию, то невдохновленных и монотонных, то кажущихся мертвыми, то возрождающихся к новой деятельности. В Вавилонии мы имеем дело, возможно, с еще более отдаленными периодами времени, но художественные остатки, известные в настоящее время из этого квартала, сравнительно скудны. Однако материалов из Ассирии, дочери Вавилонии, предостаточно, и историю этой страны можно подробно описать за период в несколько столетий. Естественно, тогда даже простой набросок египетского, вавилонского искусства и ассирии потребовал бы гораздо больше места, чем имеется в нашем распоряжении. Все, что можно попытаться сделать, - это привести несколько примеров и предложить несколько общих понятий. Основная цель будет заключаться в том, чтобы с помощью сравнения прояснить основные качества греческого искусства, которым посвящен этот том.

Я начну с Египта и с самого начала предложу таблицу наиболее важных периодов египетской истории. Даты взяты из эскиза, приложенного к каталогу египетских древностей в берлинском музее Museum. Используя их, читатель должен иметь в виду, что более ранняя египетская хронология весьма неопределенна. Таким образом, предлагаемая здесь дата для Старой империи, хотя и не может быть слишком ранней, может быть запоздалой на тысячу лет. По мере того как мы спускаемся вниз, предел возможной ошибки становится все меньше и меньше. Цифры, относящиеся к Новой империи, считаются заслуживающими доверия в течение столетия или двух. Но только когда мы доберемся до династии Саитов, мы получим действительно точную хронологию.

Основные периоды истории Египта:

СТАРАЯ ИМПЕРИЯ со столицей в Мемфисе; 4-5 династии (2800-2500 гг. до н. э. н.э. или ранее) и 6 династия.

СРЕДНЯЯ ИМПЕРИЯ со столицей в Фивах; 11-13 династии (2200-1800 гг. до н.э. или ранее).

НОВАЯ ИМПЕРИЯ со столицей в Фивах; 17-20 династии (ок. 1600-1100 гг. до н. э.).

САЙТСКИЙ ПЕРИОД; ум. 26 января (663-525 гг. до н. э.).

Одной из самых ранних египетских скульптур, существующих в настоящее время, хотя, безусловно, не ранее Четвертой династии, является великий Сфинкс из Гизы (рис. 1). Это существо прячется в пустыне, в нескольких милях к северу от древнего Мемфиса, прямо через Нил от современного города Каир. С телом льва и головой человека он олицетворял солнечное божество и был объектом поклонения. Он высечен из живой скалы и имеет колоссальные размеры, высота от основания до макушки головы составляет около 70 футов, а длина тела - около 150 футов. Лапы и грудка изначально были покрыты облицовкой из известняка. Нынешнее полуразрушенное состояние памятника отчасти вызвано зубом времени, но еще в большей степени бессмысленным насилием со стороны фанатичных мусульман. Тело теперь почти бесформенно. Носа, бороды и нижней части головного убора нет. Лицо покрыто

шрами. И все же странное чудовище по-прежнему сохраняет таинственное достоинство, как будто оно было хранителем всех тайн древнего Египта, но побрезговало выдать их

"Искусство, которое задумало и изваяло эту потрясающую статую", - говорит профессор Масперо [Сноска: Руководство по египетской археологии, второе издание, 1895, стр. 208] "было законченным искусством, искусством, достигшим самообладания и уверенным в своих результатах. Сколько веков потребовалось, чтобы достичь такой степени зрелости и совершенства?" Невозможно угадать. Долгий процесс самообразования в художественных методах, который, должно быть, предшествовал этой работе, скрыт от нас. Мы не можем проследить прогресс египетского искусства от его робких, неуклюжих зачатков до дней его сознательной силы, как это мы сможем сделать в случае с греческим искусством.

Доказательства уничтожены или скрыты под песком пустыни, возможно, для того, чтобы в один день быть обнаруженными. Если этот день настанет, придется написать новую главу в истории египетского искусства.

Здесь есть несколько групп пирамид, больших и малых, в Гизе и Эльсеве, почти все из которых принадлежат Старой империи. Три великие пирамиды в Гизе - одни из самых ранних. Они были построены тремя царями Четвертой династии: Хеопсом (Чуфу), Хефреном (Хафре) и Микерином (Менкере). Это гигантские усыпальницы, в которых хранились мумии царей, построивших их. Пирамида Хеопса (рис. 1, справа), самая большая из всех, первоначально имела высоту 481 фут 4 дюйма и, таким образом, была, несомненно, самым величественным сооружением, когда-либо возведенным в дохристианские времена. Сторона квадратного основания составляла 755 футов 8 дюймов. Пирамидальная масса состоит в основном из блоков известняка, а снаружи изначально была облицована мелким известняком, так что поверхности были идеально гладкими. В настоящее время облицовка снята, и вместо острого выступа наверху имеется платформа площадью около тридцати квадратных футов. В центре массы находилась гранитная камера, где была похоронена мумия короля. К ней вела хитроумная система проходов, прочно забаррикадированных. И все же все эти предосторожности оказались безрезультатными, чтобы спасти царя Хеопса от руки разрушителя. Пирамида Хефрена (рис. 1, слева) ненамного меньше пирамиды Хеопса, ее нынешняя высота составляет около 450 футов, в то время как высота третьей из этой группы, пирамиды Микерина, составляет около 210 футов. Неудивительно, что пирамиды вошли в число семи чудес света.

В то время как короли возводили пирамиды в качестве своих гробниц, чиновников высокого ранга хоронили, вернее, под, структуры различных типов, теперь известный под арабским названием мастаб. Мастабу можно описать как блок каменной кладки из известняка или высушенного на солнце кирпича, продолговатый в плане, со сторонами, построенными "отбойно", то есть наклонными внутрь, и с плоской вершиной. У него не было никаких архитектурных достоинств, о которых стоило бы говорить, и поэтому не стоит нас задерживать. Однако стоит отметить, что некоторые из этих мастаб содержат настоящие арки, сложенные из необожженного кирпича. Таким образом, знание и использование арки в Египте восходит, по крайней мере, к периоду Старой империи. Но главный интерес мастаб заключается в том факте, что они сохранили для нас большую часть того, что мы знаем о ранней египетской скульптуре. В небольших, труднодоступных палатах (serdab) зарезервированных в массе кладки были помещены один или более портретов статуи из рук, и часто его жены и других членов его семьи, а стены еще и большая камера, которая служила домовой церковью празднование похоронные обряды, были часто покрыты росписью барельефов, представляющих Сцены из

хозяина жизни, или что угодно, похоронными предложениями и человеческой деятельностью может служить его счастье.

Одной из лучших портретных статуй этого периода является знаменитая "Шейх-эль-Белед" (вождь деревни), приписываемая Четвертой или Пятой династии (рис. 2). Название было дано арабскими рабочими, которые, когда фигуру впервые обнаружили на кладбище Саккара, подумали, что видят в ней сходство со своим собственным шейхом. Настоящее имя этого человека, если он был владельцем mastaba, из сердаба которого он был похищен, было Ра-эм-ка. Фигура меньше натуральной величины, ее высота составляет чуть более трех с половиной футов. Она сделана из дерева, обычного материала для изготовления скульптур в Египте. Руки были сделаны отдельно (левая из двух частей) и прикреплены к плечам. Ноги, которые сгнили, были восстановлены. Первоначально фигура была покрыта льняным покрытием, а это - лепнина, раскрашенная. "Глазные яблоки сделаны из непрозрачного белого кварца, оправленного в бронзовую оболочку, образующую веки; в центре каждого находится кусочек горного хрусталя, а за ним блестящий гвоздь" [Примечание: Музей Жизе: Обратите внимание на Соммера (1892).] — приспособление, которое создает удивительно реалистичный эффект. То же самое или что-то подобное можно увидеть на некоторых статуях того периода. Поза Ра-эм-ка - обычная для египетских стоящих фигур всех периодов: левая нога выдвинута вперед; обе ступни плотно прижаты к земле; туловище и голова обращены прямо вперед. Единственное отклонение от наиболее обычного типа заключается в левой руке, которая согнута в локте, чтобы ладонью можно было ухватиться за офисный посох. Чаше обе руки свисают по бокам, кисти сжаты, как на замечательной известняковой фигуре жреца Ра-нофера (рис. 3).

Сцена со скрещенными ногами в Лувре (рис. 4) иллюстрирует другое, менее стереотипное отношение. Эта фигура была найдена в гробнице некоего Сехем-ка вместе с двумя статуями владельца и группой, изображающей владельца, его жену и сына. Предположительно, писец состоял на службе у Сехем-ка. Фигура сделана из известняка, самого распространенного материала для изготовления этих надгробных статуй, и, согласно неизменной практике, была полностью покрыта краской, все еще в хорошей сохранности. Мякоть красновато-коричневая, обычного для мужчин цвета. Глаза у него похожи на глаза шейх-эль-Беледа. Мужчина сидит, скрестив под собой ноги; полоска папируса, которую он держит в левой руке, лежит у него на коленях; в правой руке он держит перо.

Голова, показанная на рис. 5, принадлежит к группе, если можно так назвать две фигуры, вырезанные из отдельных блоков известняка и неподвижно сидящие бок о бок. Египетская круглая скульптура никогда не создавала подлинной целостной группы, в которой две или более фигур сочетались бы так, что ни одна из них не была бы понятна без остального; это достижение было зарезервировано за греками. Леди в данном случае была принцессой; ее муж, рядом с которым она сидит, - первосвященник Гелиополиса. Она одета в длинное белое платье, на котором нет никаких признаков складок. На голове у нее парик, из-под которого спереди виднеются ее собственные волосы. Ее плоть желтого цвета, обычного оттенка для женщин, в то время как коричневатый-красный был у мужчин. Ее глаза сделаны из стекла.

Приведенные образцы были отобраны с целью показать скульптуру Старой империи в лучшем виде. Чрезвычайно важным фактом, на который следует обратить внимание, является реалистичность этих портретов. Мы увидим, что греческая скульптура на протяжении всего своего великого периода стремится к типичному и идеальному в человеческом лице и фигуре. В

Египте все иначе. Здесь задачей художника было создать фальшивую презентацию своего предмета, и временами он справлялся со своей задачей с изумительным мастерством. Особенно головы лучших статуй обладают индивидуальностью и реалистичностью, которые вряд ли были превзойдены ни в одну эпоху. Но пусть наше восхищение не закрывает нам глаза на ограниченность египетского искусства. Скульптор никогда не достигает свободы в постановке своих фигур. Независимо от того, сидит ли испытуемый, стоит ли он на коленях или приседает, туловище и голова всегда обращены прямо вперед. И мы тщетно ожидаем от скульптора какого-либо понимания красоты атлетического тела или художественных возможностей драпировки.

В раскрашенных барельефах, которыми покрыты стены часовен мастабы, больше разнообразия поз. Здесь представлены сцены земледелия, ухода за скотом, рыбной ловли, производства хлеба и так далее, представленные с замечательной живостью, хотя и с некоторыми фиксированными условностями стиля. Эти картины древнеегипетской жизни бесконечно развлекают и поучают нас. И все же ни здесь, ни в портретных статуях мы не находим чувства красоты формы или поэтического, идеализирующего штриха.

Как от Старой, так и от Срединной империи до нас дошли почти единственные творения человека - это гробницы и их содержимое. Эти гробницы больше не имеют формы s-образной мастабы, а либо сложены из высушенного на солнце кирпича в виде блока, увенчанного пирамидой, либо вырыты в скале. Первый класс не представляет особого интереса с архитектурной точки зрения. Но некоторые из высеченных в скале гробниц Бени-хасаан, относящихся к Двенадцатой династии, обладают особенностью, которая требует упоминания. Эти гробницы были устроены таким образом, что колонны из живого камня остались стоять как у входа, так и в часовне. Самые простые из этих столбов квадратные в плане и немного сужающиеся. Другие, благодаря снятию фаски с их краев, были сделаны восьмигранными. Повторение процесса дало шестнадцатигранные столбы. Затем шестнадцать сторон были выдолблены (желобчатые). Результат проиллюстрирован на рис. 6. Следует заметить, что столб имеет низкое круглое основание со скошенными краями; также наверху квадратные счеты, которые являются просто частью оригинального четырехстороннего столба, оставлены нетронутыми. Такие многоугольные колонны, как эти, обычно называют протодорскими колоннами. Название было given, поскольку считалось, что именно по этим образцам греки делали свои дорические колонны, и этого мнения до сих пор придерживаются многие авторитетные источники.

С приходом Новой империи у нас появляются многочисленные и обширные остатки храмов, в то время как храмы более раннего периода в основном исчезли. Рис. Рисунок 7 может дать некоторое представление о том, каким был египетский храм. Этот храм находится в Луксоре, на месте древних Фив в Верхнем Египте. Это один из самых больших из всех, его длина превышает 800 футов. Как и многие другие, он не изначально планировался в его нынешнем масштабе, но представляет собой два или три последовательных периода строительства, Рамзес II из Девятнадцатой династии придал ему окончательную форму, добавив к уже законченному зданию все, что сейчас стоит перед вторым этажом башен. В таком расширенном виде здание имеет три пилоны, как их еще называют, причем пилон - это название пары башен с наклонными сторонами и воротами между ними. За первым пилоном начинается открытый двор, окруженный галереей с двойными рядами колонн. Второй и третий пилоны соединены друг с другом крытым переходом — исключительная особенность. Затем идет второй открытый

двор; затем гипостильный зал, то есть зал с плоской крышей, поддерживаемой колоннами; и, наконец, расположенное посреди различных покоев относительно небольшое святилище, недоступное для всех, кроме царя и жрецов. Обратите внимание на двойной ряд сфинксов по бокам подъездной аллеи, два гранитных обелиска у входа и четыре колоссальные сидящие фигуры из гранита, изображающие возмущение Рамзеса II. — все характерные черты.

Рис. 8 взят из соседнего и еще более гигантского храма в Карнаке. Представьте себе огромный зал глубиной 170 футов и шириной 329 футов. Посередине проходят два ряда по шесть колонн в каждом (ближайшие на снимке были восстановлены) высотой почти семьдесят футов. У них кампаниформные (колоколообразные) капители. По обе стороны расположены семь рядов более коротких колонн, высотой чуть более сорока футов. Они, как можно смутно видеть справа от нашего рисунка, имеют капители другого типа, называемые, скорее, из-за их происхождения, чем из-за их фактического внешнего вида, капителями в форме луковицы или бутона лотоса. Над четырьмя центральными рядами колонн располагался этажерка с окнами в стенах. Таким образом, общий план этого гипостильного зала имеет некоторое сходство с планом христианской базилики, но колонны здесь гораздо многочисленнее и расположены ближе друг к другу. Стены и колонны были покрыты иероглифическими текстами, скульптурными и раскрашенными сценами. Общий эффект этого колоссального архитектурного сооружения, даже в его руинах, поражает своим величием. Никакое другое произведение человеческих рук не поражает зрителя таким чувством благоговения.

На рис. 9 показана реставрация одной из центральных колонн этого зала. За исключением одного недостатка, говорят господа. Перрот и Чипиез, [Сноска: "История египетского искусства", стр. 576. Приведенный выше перевод отличается от перевода в английском издании книги Перро и Чипьеса "Искусство древнего Египта", том II, стр. 123.] "Эта колонна была бы одним из самых замечательных произведений искусства; она вряд ли уступала бы самым совершенным колоннам Греции". Единственный недостаток — серьезный на критический взгляд — это бессмысленный и неподходящий блок, вставленный между капителем и горизонтальной балкой, поддерживать которую является функцией колонны. Тип колонны, используемой в боковых проходах зала в Карнаке, показан на рис. 10, взятом из другого храма. Это гораздо менее достойно восхищения, поскольку смещение капителя к вершине производит неприятный эффект.

Другие образцы этих двух типов колонн сильно отличаются от карнакских, поскольку египетские архитекторы не чувствовали себя обязанными, подобно греческим архитекторам, соответствовать, лишь с небольшой свободой отклонений, установленным канонам формы и пропорций. И эти две ни в коем случае не являются единственными формами поддержки, используемыми в храмовой архитектуре Новой империи. "Протодорическая" колонна продолжала пользоваться популярностью и при Новой империи, хотя, по-видимому, не позже; мы находим ее, например, в некоторых отдаленных зданиях в Карнаке. Затем была колонна, капитель которой была украшена четырьмя головами в виде рельефа богини Хатхор, не говоря уже о других разновидностях. Какой бы точной ни была форма опоры, она всегда использовалась для крепления горизонтальной балки. Хотя египтяне были знакомы с очень ранних времен с принципом арки, и хотя примеры ее использования встречаются достаточно часто при Новой империи, мы не находим колонн или опор, используемых, как в готической архитектуре, для перекрытия сводов. Фактически, подлинный свод отсутствует в

египетской храмовой архитектуре, хотя в Абидосском храме встречаются фальшивые своды с выступами (см. стр. 49).

Египетские архитекторы не были одарены тонким чувством структурной уместности или единства. Несколько их небольших храмов просты и согласованны по плану и довольно со вкусом подобраны в деталях. Но важно то, что храм всегда можно было увеличить за счет добавления частей, не предусмотренных первоначальным проектом. Результатом в таком случае было обширное, беспорядочное сооружение, достоинства которого заключались во внушительном характере отдельных частей, а не в органичном и симметричном отношении частей к целому.

Статуй Новой империи гораздо больше, чем статуй любого другого периода, но лишь немногие из них сравнятся по совершенству с лучшими статуями Старой империи. Здесь изобилуют колоссальные фигуры королей, с бесконечным терпением высеченные из гранита и других твердых пород. Все это и другие могут быть опущены, чтобы освободить место для статуи в Лувре (рис. 11), которая выбрана не из-за ее художественных достоинств, а из-за ее материала и сюжета. Она сделана из бронзы, чуть более трех футов в высоту, таким образом, являясь самой большой известной египетской бронзовой статуей. Она была отлита из цельного куска, за исключением рук, которые были отлиты отдельно и прикреплены. Дата его создания является спорной, один авторитет относит его к восемнадцатой династии, а другой относит его к седьмому веку до н.э. Как бы то ни было, искусство отливки полых бронзовых фигурок в Египте очень древнее. Фигура представляет бога с головой ястреба Гора, который когда-то держал в руках какой-то предмет, вероятно, вазу для возлияний. Египетские божества часто изображаются с головами животных — Анубис с головой шакала, Хатхор с головой коровы, Себек с головой крокодила и так далее. Это само по себе свидетельствует о недостатке благородства в популярной теологии. Более того, ясно, что лучшие таланты скульпторов были задействованы при создании портретов королей, королев и других человеческих существ, а не фигур богов. Последние, конечно, существуют отдельно от дома, но обычно это маленькие статуэтки высотой в несколько дюймов из бронзы, дерева или фаянса. И даже если бы скульпторов поощряли делать все возможное в воплощении форм богов, они вряд ли достигли бы большого успеха. Не хватало развитого воображения.

Среди бесчисленных раскрашенных барельефов, покрывающих стены гробниц и храмов, особое место занимают барельефы великого храма Абидос в Верхнем Египте. Один восторженный искусствовед зашел так далеко, что назвал их "самыми совершенными, самыми благородными барельефами, когда-либо созданными". Теперь, увы, образец этой работы! более искаженный, чем показано здесь, изображен на рис. 12. Король Сети I. из Девятнадцатой династии стоит в позе почтения перед сидящим божеством, о котором почти ничего не говорится на иллюстрации. На ладони правой руки он держит фигурку Маат, богини истины. Перед ним подставка для возлияний, на которой покоится букет цветов лотоса, бутонов и листьев. Первое замечание, которое следует сделать по поводу этой работы, заключается в том, что это подлинное облегчение. Формы повсюду смоделированы, тогда как на большей части того, что в Египте обычно называют барельефом, фигуры только очерчены, а промежутки внутри контуров оставлены плоскими. Что касается обращения с человеческой фигурой, здесь мы имеем дело со стереотипными египетскими условностями. Голова, за исключением глаза, изображена в профиль, плечи - спереди, живот - в три четверти, ноги - снова в профиль. В результате искривления тела руки плохо прикреплены к плечам. Кроме того, кисти, помимо того,

что они очень плохо нарисованы, в данном случае имеют вид несоответствующих рукам, в то время как обе ступни выглядят как правильные. Платье состоит из обычной набедренной повязки и тонкой прозрачной накидки, обозначенной только линией спереди и снизу. Теперь, конечно, никто не станет утверждать, что эти и другие подобные методы, которые здесь нет возможности проиллюстрировать, являются самыми художественными из когда-либо изобретенных. Тем не менее, серьезные технические ошибки и недостатки могут сосуществовать с большими достоинствами композиции и выразительности. Так обстоит дело с этим рельефом Seti. Дизайн отличается необычной утонченностью и изяществом. Тема достаточно избитая, но ее трактовка здесь поднимает ее над уровнем общепринятого.

Египетские барельефы всегда были полностью покрыты краской, нанесенной равномерными тонами. Рисунки на плоской поверхности ничем существенным не отличаются от этих раскрашенных барельефов. Обычные и неправдивые методы изображения человеческой формы, а также других объектов — зданий, пейзажей и т.д. - одинаковы как в первом, так и во втором случае. Окраска тоже такого же рода, здесь нет попытки передать градации цвета из-за игры света и тени. Рис. 13, изображающий лютниста из царской гробницы Восемнадцатой династии, иллюстрирует некоторые из этих моментов. Читатель, который хочет составить представление о композиции обширных сцен, должен обратиться к работам, более подробно посвященным египетскому искусству. Он будет вознагражден множеством ярких картин древнеегипетской жизни.

Искусство в Египте находилось в упадке в течение столетий ливийского и эфиопского господства, пришедших на смену Новой империи. Возрождение произошло при сайтской монархии в седьмом и шестом веках до н.э. К этому периоду относится великолепная голова из темно-зеленого камня (рис. 14), недавно приобретенная Берлинским музеем. Он был отломан от стоящей или коленопреклоненной статуи. Форма тщательно выбритого черепа и черты строгого лица, морщинистого от возраста, были воспроизведены скульптором с непревзойденной точностью. Количество работ, принадлежащих к той же школе, что и эта, очень невелико, но по качеству они представляют собой наивысшее развитие египетской скульптуры. Вполне уместно, чтобы мы должны расстаться с египетским искусством, имея перед собой такое произведение, как это, произведение, которое дает нам квинтэссенцию художественного гения расы.

Вавилония была очагом цивилизации, возможно, более древней, чем египетская. Однако известных остатков Вавилонского искусства в настоящее время гораздо меньше, чем в Египте, и, вероятно, так будет всегда. Поскольку в стране практически не было камня, а древесины было очень мало, здания строились полностью из кирпичей, некоторые из которых были просто высушены на солнце, другие - обожжены в печи. Естественные источники битума обеспечивали получение прочного строительного раствора. [Примечание: Сравните Книгу Бытия XI 3: "И вместо камня у них был кирпич, а вместо раствора - слизь".] Руины, которые были исследованы в Телло, Ниппуре и других местах, принадлежат городским постройкам, домам и храмам. Наиболее необычной и бросающейся в глаза особенностью храма была высокая прямоугольная башня в несколько ступеней, каждая из которых была меньше той, что находилась под ней. Арка была известна и использовалась в Вавилонии с незапамятных времен. Что касается декоративных деталей зданий, мы знаем о них очень мало, за исключением того, что в основном использовался эмалированный кирпич.

Единственные сколько-нибудь значимые раннеавиловские скульптуры, которыми мы располагаем, - это коллекция разбитых рельефов и дюжина круглых скульптур, найденных в группе курганов под названием Телло, которые сейчас находятся в Лувре. Рельефы чрезвычайно грубы. Статуи намного лучше и, следовательно, вероятно, более позднего времени, исследователи авиловских древностей обычно относят их примерно к 3000 году до н.э. На рис. 15 изображена одна из них. Материал, как и для других статуэток, найденных в том же месте, представляет собой темную и чрезвычайно твердую магматическую породу (долерит). Представленный человек - некто Гудеа, правитель небольшого полунезависимого княжества. На коленях у него табличка, на которой выгравирован план крепости, очень интересный для изучающего военные древности. Формы тела переданы на удивление хорошо, обозначены даже костяшки пальцев. Что касается драпировки, следует отметить, что была предпринята попытка изобразить складки на правой груди и левой руке. Юбка платья покрыта надписью клинописными знаками.

Рис. 16 принадлежит к той же группе скульптур, что и только что рассмотренная сидящая фигура. Хотя эта голова не производит такого впечатления реалистичности, как лучшие египетские портреты, она все же демонстрирует тщательную проработку. Щеки, подбородок и рот хорошо прорисованы. Веки, хотя и слишком широко открыты, все равно хороши; обратите внимание на внутренние уголки. Брови менее удачны. Общая форма представляет собой половину цифры 8, разделенную пополам по вертикали, а волосы обозначены косыми линиями, расположенными в виде косточек сельди. В целом, читатель, вероятно, почувствует больше уважения, чем энтузиазма, к этому раннеавиловскому искусству и не будет сильно сожалеть о том, что его образцов так мало.

Ассирийцы по происхождению были одним народом с халдеями и, следовательно, являлись ветвью великой семитской семьи. Только в девятом веке до нашей эры начинается великий период ассирийской истории. Затем в течение двух с половиной столетий Ассирия была великой державой-завоевателем мира. Ближе к концу VII века он был полностью уничтожен коалицией Вавилонии и Мидии.

За одним-двумя незначительными исключениями все остатки ассирийских зданий и скульптур относятся к периоду ассирийского величия. Основными местами, где проводились исследования, являются Коюнджик (Ниневия), Нимруд и Хорсабад, а обнаруженные руины принадлежат в основном королевским дворцам. Эти здания были огромных размеров. Дворец Сеннахериба в Ниневии, например, занимал более двадцати акров. Хотя в стране было в изобилии строительного камня, камень использовался только для поверхностных украшений, поскольку обожженные и необожженные кирпичи были единственной опорой архитектора. Это было просто слепое следование примеру Вавилонии, от которой Ассирия унаследовала всю свою культуру. Дворцы, вероятно, были всего в один этаж высотой. Их главное великолепие заключалось во внутреннем убранстве из расписной штукатурки, эмалированного кирпича и, прежде всего, в раскрашенных рельефах из известняка или алебаstra.

Нижние части стен важных помещений покрывали огромные ассирийские барельефы. Предназначенные для украшения королевских дворцов, они черпали свои основные темы из занятий королей. Мы видим монарха, приносящего жертву божеству, или, чаще, занятого своими любимыми занятиями войной и охотой. Эти обширные композиции невозможно адекватно проиллюстрировать двумя или тремя небольшими картинками. Максимум, что можно

сделать, - это показать метод скульптора по обработке отдельных фигур. Рис. 17 - плита из самой ранней серии, которой мы располагаем, принадлежащая дворцу Ашшур-назир-пал (884-860 гг. до н.э.) в Нимруде. На ней изображен царь лицом направо, счастлив для возлияний в правой руке и луком в левой, в то время как перед ним стоит евнух. Художественный стиль, представленный здесь, остается без существенных изменений на протяжении всей истории ассирийского искусства. Фигуры изображены в профиль, за исключением того, что дальнее плечо царя вытянуто вперед во многом так, как это было принято в Египте, и глаза выглядят так, как при виде спереди. И король, и сопровождающий одеты в длинные одежды, на которых нет никаких признаков складок, хотя бахрома и кисточки искусно прорисованы. Лица имеют ярко выраженный семитский оттенок, но без каких-либо попыток портретирования. Волосы на голове заканчиваются несколькими рядами завитков, похожих на раковины улиток, а борода короля состоит из рядов таких завитков, чередующихся с более чем пестрыми участками. Мало что видно из тела, за исключением передних конечностей, анатомия которых, хотя и понятна, груба и фальшива. Что же касается второстепенных моментов, таких как слишком высокое расположение ушей и неестественная форма правой руки короля, то нет необходимости останавливаться на них. Прямо поперек рельефа идет клинописная надпись, прерываемая только бахромой одежд.

На рис. 18 более отчетливо показан характерный ассирийский метод изображения человеческой головы. Здесь те же самые семитские черты, глаз, видимый спереди, и странно завитые волосы и борода. Единственным новшеством является вырезанная линия, обозначающая радужную оболочку глаза. Эта особенность впервые наблюдается в работах времен Саргона (722-705 гг. до н.э.).

Постоянной и поразительной чертой ассирийских дворцов были огромные крылатые быки с человеческими головами, стоявшие по бокам главных дверных проемов. Приведенное здесь изображение (рис. 19) взято из дворца Саргона в Хорсабаде. Своеобразные методы ассирийской скульптуры неплохо подходят к этому фантастическому созданию, воплощению силы и разума. От внимательного наблюдателя не ускользнет одна особенность. Как и у всех ему подобных, за исключением дворца Сеннахериба, у этого быка пять ног. Он был создан для того, чтобы на него смотрели прямо спереди или сбоку, а не с промежуточной точки зрения.

Ассирийское искусство не было полностью лишено способности к совершенствованию. При Ашшур-бам-пале (668-626), греческом Сарданапале, она достигла значительно более высокого уровня, чем когда-либо прежде. Именно из его дворца в Ниневии была получена плита, частично показанная на рис. 20. Два демона с человеческими телами, руками и ногами, но с головами львов, ослиными ушами и орлиными когтями гневно противостоят друг другу, размахивая кинжалами в правых руках. Месопотамский арт любил таких существ, но мы не знаем точно, какое значение придавалось данной сцене. Поэтому нам нужно учитывать только стилистические качества. Поскольку два демона носят только короткие юбки, доходящие от талии до колен, их тела более обнажены, чем обычно у мужчин. Мы отмечаем неточную анатомию груди, живота и спины, в обращении с которыми у скульптора было мало опыта, которым он мог бы руководствоваться. Заметна разница между внешним и внутренним видом ноги, первая выполнена в том же стиле, что и руки на рис. 17. Руки здесь лучше, потому что менее преувеличены. Соединение человеческих плеч и шей животных не отличается правдоподобием. Но головы, какими бы условными они ни были, полны энергии. Можно почти услышать сердитое рычание и увидеть молнии, метаемые из глаз.

На самом деле именно в изображении животных ассирийское искусство достигает своего высочайшего уровня. В Ассур-Бам-пал дворец обширные охотничьи сцены дают поН для введения лошади, собаки, дикие ослы, львы и львицы, и это изображается с острым взглядом характерные формы и движения. Одна из самых известных фигур этого животного - львица, показанная на рис. 21. Существо было пронзенооу тремя огромными стрелами. Из ее ран хлещет кровь. Ее задние лапы парализованы и беспомощно волочатся за ней. Тем не менее, она все еще движется вперед на передних лапах и воет от ярости и агонии. Похвала этой замечательной фигуре вряд ли может быть слишком сильной.Его и других, не менее достойных, прославляет ассирийское искусство.

Как уже упоминалось, эти барельефы всегда были цветными, хотя, казалось бы, лишь частично, тогда как египетские барельефы были полностью покрыты цветом.

Об ассирийской каменной скульптуре в раунде пока ничего не сказано. Существует несколько произведений, но их стиль настолько схож со стилем барельефов, что они не требуют отдельного обсуждения. Более интересной является ассирийская работа из бронзы. Наиболее важными образцами этого являются так называемыечеканные рельефы, находящиеся сейчас в Британском музее, которые первоначально украшали пару деревянных дверей во дворце Салманасара III. в Балавате. Искусство отливки статуэток из бронзы также было известно и практиковалось, как это было гораздо раньше вавилонии, но сохранившихся до нас примеров немного. Что касается декоративного использования ассирийцами цвета, то нашими главными свидетелями являются эмалированные кирпичи. Они украшены различными рисунками — людьми, гениями, животными и цветочными узорами — в нескольких насыщенных цветах, в основном синем и желтом. От живописи, кроме как в смысле настенного оформления, не осталось и следа.

Египет и Месопотамия - единственные из всех стран Средиземноморья, где сосредоточено важное местное искусство, предшествующее искусству Греции. Опрочих странах Западной Азии—Сирии, Фригии, Phenicia, Персии, и так далее—кажется, были довольно получателей и передатчики, чем истоков художественных влияний. Ибо Египет, Ассирия и только что названные регионы не оставались изолированными друг от друга. Напротив, общение, как дружеское, так и враждебное, было активным, и происходил обмен художественными произведениями, по крайней мере, небольшими и портативными. Пути сообщения были многие, но есть основания думать, что Phenicians, великий традиНГ народ древности, были особенно важную роль в распространении художественных идей. Этим влияниям Греция подверглась еще до того, как у нее появилось какое-либо собственное великое искусство. Среди останков доисторической Греции мы находим, помимо некоторых предметов иностранного производства, другие, которые, хотя и предположительно местного происхождения, все же более или менее непосредственно вдохновлены египетскими или восточными моделями. Но когда начинается истинная история греческого искусства, скажем, около 600 года до нашей эры, влияние Египта и Азии становится незначительным. Возможно, стремление изображать богов и людей в дереве или камне пробудилось в Греции на примере более древних общин. Возможно, один или два типа фигур были предложены иностранными моделями. Возможно, что из Египта был взят намек наформу дорической колонны и что ионическая капитель происходит от ассирийского прототипа. Почти наверняка искусство отливки полых бронзовых статуй было заимствовано из Египта. И бесспорно, что некоторые орнаментальные узоры, используемые в архитектуре и на керамике, были скорее заимствованы,

чем изобретены Грецией. Нет причин скрывать или недооценивать этот долг Греции перед ее старшими соседями. Но, с другой стороны, важно не преувеличивать размер долга. Греческое искусство, по сути, возникло само по себе, являясь продуктом уникального, непередаваемого гения. С таким же успехом можно было бы сказать, что греческая литература имеет азиатское происхождение, потому что, по правде говоря, греческий алфавит пришел из Финикии, а греческое искусство называют порождением египетского или восточного искусства из-за импульсов, полученных в дни его зарождения. [Примечание: Это сравнение, возможно, не является оригинальным для настоящего автора.]

ГЛАВА II.

ДОИСТОРИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ГРЕЦИИ.

Тридцать лет назад было бы невозможно писать, обладая сколь-нибудь значительными знаниями о доисторическом искусстве Греции. "Илиада" и "Одиссея", безусловно, повествуют о многочисленных художественных объектах, но никаких определенных изображений этих предметов не было вызвано словами поэта. Из реальных останков известно лишь несколько. Некоторые каменные орудия, мощные стены Тиринфа, Микен и многих других древних цитаделей, четыре "сокровищницы", как их часто называли, в Микенах и одна в беотийском Орхомене — вот почти все видимые реликвии того раннего времени. Сегодня дело обстоит совсем иначе. Благодаря вере, щедрости и энергии Генриха Шлимана был дан огромный импульс изучению доисторической греческой археологии. Его раскопки в Трое, Микенах, Тиринфе и других местах взбудоражили весь мир. Он трудился, и другие люди, более подготовленные, чем он, включились в его труды. Материал для изучения постоянно накапливается, и достигается постоянный прогресс в классификации и интерпретации этого материала. Цивилизация, предшествовавшая гомеровским поэмам, нетак смутно открывается нам. Микены, город, "богатый золотом", резиденция Агамемнона, откуда он правил "многими островами и всем Аргосом" [Примечание: Илиада II, 108], как видно, имели не просто легендарное превосходство. Микены настолько заметны, на самом деле, в свете как археологии, так и эпоса, что стало обычным, хотя и несколько вводящим в заблуждение, называть целую эпоху и целую цивилизацию "микенскими". Эта "микенская" цивилизация была широко распространена на греческих островах и в восточной части континентальной Греции во втором тысячелетии до нашей эры. Точные даты очень рискованны, но можно с достаточной уверенностью сказать, что эта цивилизация была в полном развитии уже в пятнадцатом веке до нашей эры, и что она не была полностью суфийской, сохранившейся значительно позже 1000 года до нашей эры.

В настоящее время нашей задачей является некоторое знакомство с этой эпохой с ее художественной стороны. Легко понять, что наши знания о рассматриваемом длительном периоде все еще очень фрагментарны, и что в отсутствие письменных источников наша интерпретация фактов едва ли лучше, чем блуждание ощупью в темноте. К счастью, что касается целей этой книги, мы можем позволить себе ограничиться небольшим обзором. Ибо кажется очевидным, что "мценейская" цивилизация не развила ничего такого, что можно было бы назвать художественным в самом высоком смысле этого термина. Настоящая история греческого искусства, то есть греческой архитектуры, скульптуры и живописи, начинается гораздо позже. Тем не менее нам будет полезно получить хоть какое-то представление, пусть и

слабое, о тех доисторических греческих останках, которые можно отнести к самому широкому пониманию слова "искусство".

В подобном обзоре обычно отводится место ранним фортификационным стенам, хотя они, безусловно, носили почти чисто утопический характер. Классическим примером таких сооружений является стена цитадели Тиринфа в Арголиде. На рис. 22 показана часть этого укрепления с восточной стороны, с основным подходом. Огромные блоки грубо обработанного известняка — некоторые из тех, что находятся в нижних слоях, по оценкам, весят по тринадцать-четырнадцать тонн каждый — сложены один на другой, промежутки между ними заполнены глиной и камнями помельче. Эта стена разной толщины, в среднем достигая у основания около двадцати пяти футов. В двух местах, а именно на южном конце и на восточной стороне возле юго-восточного угла, толщина увеличена, чтобы освободить место в стене для ряда складских помещений с сообщающейся галереей. На рис. 23 показана одна из таких галерей в ее нынешнем состоянии. Будет видно, что крыша была сформирована путем вдавливания последовательных рядов камней все дальше и дальше внутрь с обеих сторон, пока они не сойдутся. В результате получается свод, но в нем отсутствует принцип арки, поскольку камнине соединены радиально, а лежат примерно на горизонтальных основаниях. Такую конструкцию иногда называют "кокошниковой" аркой или сводом.

Стены, похожие на стены Тиринфа, встречаются во многих местах, хотя нигде больше нет блоков таких гигантских размеров. Греки того исторического периода рассматривали эти внушительные сооружения с таким же удивлением, как и мы, и приписывали их (по крайней мере, в Арге) Циклопам, мифическому народу, воспринимаемому в этой связи как каменщики сверхчеловеческой силы. Отсюда следует прилагательное Циклопический или Cyclopean, значение которого, к сожалению, варьируется в современном употреблении, но которое лучше всего ограничить стенами тиринфского типа; то есть стенами, построенными из больших блоков, не совсем подогнанных друг к другу, промежутки между которыми заполнены мелкими камнями. Этот стиль кладки, по-видимому, всегда был древним

Участки стены цитадели в Микенах имеют циклопическую форму. Другие участки, вероятно, более позднего времени, имеют совершенно иной характер (рис. 24). Здесь блоки на внешней поверхности стены, хотя и неправильной формы, подогнаны друг к другу с помощью плотных соединений. Этот стиль кладки называется многоугольным, и его следует тщательно отличать от циклопического, как определено выше. Наконец, еще другие участки той же микенской стены имеют внешнюю сторону, близкую к так называемой тесаной кладке, в которой блоки имеют прямоугольную форму и укладываются ровными горизонтальными рядами. Так обстоит дело возле Львиных ворот, главного входа в цитадель. (Рис. 25)

Рядом со стенами фортификации наиболее многочисленными ранними памятниками искусства строителей в Греции являются гробницы "пчелиный улей", многочисленные образцы которых были обнаружены в Арголиде, Лаконии, Аттике, Беотии, Фессалии и на Крите. Только в Микенах сейчас известно о восьми, и все они находятся за пределами цитадели. Самая большая и внушительная из них, да и вообще из всего класса, — это та, которую обычно называют вводящим в заблуждение названием "Сокровищница Атрея". На рис. 26 показан фрагмент этой гробницы. Прямой проход, А В, обрамленный по бокам стенами из тесаного кирпича и открытый небу, ведет к дверному проему В. Этот дверной проем, когда-то закрытый тяжелыми дверями, был обрамлен сложной архитектурной композицией, от которой сейчас сохранились лишь

небольшие фрагменты, широко разбросанные по Лондону, Берлину, Карлсруэ, Мюнхену, Афинам и самим Микенам. В отделке этого фасада розетки и бегущие спирали играли заметную роль, а по обе стороны от дверного проема стояли колонны, сужавшиеся книзу и украшенные спиралями, расположенными зигзагообразно. Эта сужающаяся кверху колонна, столь непохожая на колонны классических времен, по-видимому, широко использовалась в микенской архитектуре. За дверями начинается короткий проход Вс, перекрытый двумя огромными перемычками, внутренняя из которых оценивается в 132 тонны. Основная камера, D, которая встроена в холм, круглая в плане, с меньшим диаметром около сорока семи футов. Его стена образована горизонтальными рядами камней, каждый из которых вдвинут дальше внутрь, чем тот, что находится под ним, до тех пор, пока отверстие не стало достаточно маленьким, чтобы его можно было закрыть одним камнем. Таким образом, метод кровли в принципе идентичен тому, который использовался в галереях и складских помещениях Тиринфа; но здесь блоки были гораздо более тщательно обработаны и точно подогнаны, а открытые концы были скошены так, чтобы придать всему интерьеру гладкую, изогнутую поверхность. Существуют многочисленные горизонтальные ряды маленьких отверстий, лишь частично обозначенные на нашем рисунке, начинающиеся на четвертом блюде снизу и продолжающиеся на промежуточных этажах, вероятно, до самого верха. В некоторых из этих отверстий до сих пор сохранились бронзовые гвозди. Должно быть, они служили для крепления какого-то бронзового украшения. Самое тщательное изучение расположения отверстий привело к выводу, что четвертое и пятое блюда были полностью покрыты бронзовыми пластинами, предположительно орнаментированными, а над ними располагались ряды отдельных украшений, возможно, розеток. Рис. 27 дает некоторое представление о нынешнем виде этой камеры, которая все еще является законченной, за исключением траты бронзового украшения и двух или трех камней наверху. Небольшой дверной проем, который виден здесь, а также на рис. 26, ведет в прямоугольную камеру, высеченную в живой скале. Она намного меньше основной камеры.

В Орхомене в Беотии находятся руины гробницы, едва ли уступающей по размерам "Сокровищнице Атрея" и когда-то едва ли менее великолепной. Здесь также, помимо конструкции "пчелиный улей", имелась боковая прямоугольная камера - особенность, которая встречается только в этих двух помещениях. Раскопки, проведенные здесь Шлиманом в 1880-81 годах, выявили разбитые фрагменты потолка из зеленоватого сланца, которым когда-то была покрыта эта боковая камера. На рис. 28 показан восстановленный потолок. Красивое скульптурное украшение состоит из элементов, которые почти в таком же сочетании повторяются на фрагменте расписной лепнины из Тиринфского дворца. Узор заимствован из Египта.

Два только что описанных сооружения были давным-давно взломаны и разграблены. Если бы они стояли отдельно, мы могли бы только догадываться об их первоначальном назначении. Но некоторые другие образцы того же класса были оставлены нетронутыми или менее тщательно разграблены, пока в последние годы они не были изучены научными исследователями. Кроме того, у нас есть свидетельства многочисленных гогранных камер аналогичной формы, многие из которых были недавно открыты в первозданном виде. Таким образом, не подлежит сомнению, что эти подземные камеры-"ульи" были надгробными памятниками, тела которых были положены в могилы внутри. Самые большие и лучше всего построенные из этих гробниц, если не все, должны были принадлежать княжеским семьям.

Даже жилища вождей, правивших в Тиринфе и Микенах, известны нам по их остаткам. Дворец Тиринфа занимал всю южную оконечность цитадели, внутри массивных стен, описанных выше. Его руины были обнаружены в 1884-85 годах. Таким образом, был раскрыт план и нижние части стен обширного комплекса ворот, открытых дворов и закрытых помещений. В Микенах есть остатки пологого здания, но менее хорошо сохранившегося, в то время как цитадели Афин и Трои представляют собой еще более скудные следы аналогичного рода. Стены Тиринфского дворца не были построены из гигантских каменных блоков, подобных тем, которые использовались в стене цитадели. Это было бы безрассудной тратой труда. Напротив, они были построены частично из маленьких неправильной формы кусков камня, частично из высушенных на солнце кирпичей. Для скрепления этих материалов использовалась глина, а деревянные балки ("скрепляющие бревна") были уложены вдоль и поперек в стене для придания дополнительной прочности. Там, где требовались колонны, они всегда были деревянными и, следовательно, давным-давно разложились и исчезли. Однако были обнаружены значительные остатки убранства интерьера. Таким образом, сохранились фрагменты того, что, должно быть, когда-то было прекрасным фризом из алебаstra, инкрустированным кусочками синего стекла. Восстановленный фрагмент, достаточный для получения рисунка, виден на рис. 29. По сути, тот же рисунок, несколько упрощенный, встречается на предметах из камня, слоновой кости и стекла, найденных в Микенах; и в гробнице "пчелиный улей" в Аттике. Опять же, есть фрагменты расписной лепнины, украшавшей стены комнат во дворце Тиринфа. Самый крупный и интересный из этих фрагментов показан на рис. 30. Желто-красный бык изображен на синем фоне, яростно скачущий влево, задрав хвост. Над ним мужчина стройного телосложения, почти обнаженный. Правой рукой мужчина хватается за один из рогов быка; его правая нога согнута в колене, и кажется, что ступня касается пальцами спины быка; его вытянутая левая нога высоко поднята в воздух. У нас есть несколько похожих изображений на предметах микенского периода, наиболее интересные из которых будут описаны ниже (см. стр. 67). Сравнение их друг с другом не оставляет места для сомнений в том, что тиринфская фреска была предназначена для изображения преследования дикого быка. Но что означает поза человека? Было ли его подброшено в воздух разъяренным животным? Ли он отважно запрыгнул этому существу на спину? Или художник имел в виду, что он будет бегать по земле, и, сочтя задачу нарисовать две фигуры в их надлежащем соотношении слишком сложной для его простого мастерства, он применил детский прием размещения одной фигуры над другой? Последнее представляется наиболее вероятным объяснением, тем более что тот же прием можно увидеть в нескольких других рисунках, относящихся к этому периоду.

Также в Микенах, как в главном дворце, который соответствует Тиринфу, так и в доме поменьше, были обнаружены остатки настенных фресок. Они, как и Тиринфские, состояли частично из простых орнаментальных узоров, частично из подлинных рисунков с фигурами людей и животных. Но ничто там не обнаружилось сразу столь хорошо сохранившимся и одухотворенным, как фреска с быком из Тиринфа.

Живопись в микенский период, по-видимому, почти, если не полностью, ограничивалась украшением стен домов и керамики. Точно так же скульптура не существовала как великое, независимое искусство. Нет никаких следов какой-либо статуи в натуральную величину или чего-либо приближающегося к ней. Это согласуется с впечатлением, которое мы получаем от гомеровских поэм, где, возможно, за одним исключением [Сноска: Илиада VI, 273, 303.] нет никаких намеков на какой-либо культурный образ. Безусловно, существуют примитивные статуэтки, один класс которых, очень грубый и ранний, фактически до-микенский по своему

характеру, показан на рис. 31. Изображения такого рода были найдены в основном на островах Греческого архипелага. Они сделаны из мрамора или известняка и представляют собой обнаженную женскую фигуру, стоящую прямо, со скрещенными спереди под грудью руками. Голова необычайно грубая, лицо в форме подковы, часто без каких-либо черт, кроме длинного треугольного носа с горбинкой. Какие религиозные идеи были связаны с этими маленькими варварскими изображениями их обладателями, мы вряд ли можем догадываться. Мы увидим, что, когда возникло подлинно греческое искусство, фигуры богинь и женщин были прилично одеты.

При раскопках микенских стоянок было обнаружено большое количество маленьких фигурок, в основном из раскрашенной терракоты (см. рис. 43), но также из бронзы или свинца. Из скульптур более крупного масштаба у нас нет ничего, кроме надгробий, найденных в Микенах, и рельефа, которому дал название, хотя и неточное, Львиные ворота. Надгробия, вероятно, более ранние. Они были найдены в круглом ограждении сразу за Львиными воротами, над группой из шести могил — так называемых микенских ям или шахтных захоронений. Наиболее хорошо сохранившееся из этих надгробий показано на рис. 32. Поле, окаймленное двойной рамкой, разделено горизонтально на две части. Верхняя часть заполнена хитроумно продуманной системой бегущих спиралей. Ниже изображена сцена битвы: человек в колеснице мчится на полной скорости, а впереди — обнаженный пехотинец (враг?) с мечом в поднятой левой руке. Спирали, кажущиеся бессмысленными, заполняют свободные места. Техника очень проста. Фигуры были очерчены, фон был вырезан на небольшую глубину; внутри контуров моделирование отсутствует, поверхности оставлены плоскими. Нет необходимости останавливаться на недостатках этой работы, но стоит напомнить читателю, что надгробие посвящено человеку, который, должно быть, был важной персоной, возможно, вождем, и что для этой цели были бы привлечены лучшие из имеющихся талантов.

Знаменитый рельеф над Львиными воротами Микен (рис. 25, 33), хотя, вероятно, и датируется несколько более поздним временем, чем скульптурные надгробия, по-прежнему считается, что он относится ко второму тысячелетию до нашей эры. Он изображает двух львиц (не львов), обращенных друг к другу в геральдической манере, их передние лапы покоятся на том, что, вероятно, следует назвать лтаром или парой алтарей; между ними находится колонна, сужающаяся книзу (ср. колонны "Сокровищницы Атрея", стр. 53), увенчанная чем-то, что, по-видимому, напоминает антаблемент. Головы львиц, первоначально сделанные из отдельных частей, прикрепленных друг к другу, были утрачены. В остальном произведение находится в хорошей сохранности, несмотря на то, что оно непрерывно экспонировалось более трех тысяч лет. Эта техника сильно отличается от техники изготовления надгробий, поскольку все части рельефа тщательно смоделированы. Здесь также гораздо больше правды о природе, поскольку животные сносно похожи на живых. Рисунок повторяется с вариациями на двух или трех гравированных драгоценных камнях микенского периода (см. рис. 40), а также на серии более поздних фригийских рельефов на камне. Расположенный на таком заметном месте над главным входом в цитадель, он, возможно, символизировал могущество города и его правителей.

Если скульптура из камня, по-видимому, в микенскую эпоху практиковалась очень мало, то искусством ювелира, серебряника, гравера по драгоценным камням и резчика по слоновой кости пользовалось большим спросом. Микенские шахтные захоронения содержали, помимо прочего, богатые сокровища из золотых предметов — масок, чаш для питья, диадем, серег, перстней для пальцев и так далее, а также бесчисленные серебряные вазы. Один из последних

можно увидеть на рис. 43. Это большая банка, около двух с половиной футов в высоту, украшенная снизу горизонтальными рифлениями, а сверху непрерывными спиралями повторной (то есть чеканной) работы. От большинства золотых предметов следует отказаться, какими бы интересными ни были многие из них. Но мы можем ненадолго задержаться на группе круглых украшений из тонких золотых листов диаметром около двух с половиной дюймов, из которых был найден 701 экземпляр, все в одной могиле. Узоры на этих дисках были выполнены не свободной рукой, а с помощью пресс-формы. Всего существует четырнадцать узоров, некоторые из них состоят из спиралей и извилистых изгибов, другие происходят от растительных и животных форм. Два представителя последнего класса показаны на рис. 34, 35. Одна представляет собой бабочку, другая - каракатицу, и обе они искусно условны. Интересно отметить, что усики бабочки, а тем более руки каракатицы, заканчиваются любимой спиралью.

Скульптуры и золотые предметы, которые были до сих пор описаны или упомянуты, по всей вероятности, были выполнены местными мастерами или, во всяком случае, местными жителями, хотя некоторые узоры явно выдают восточное влияние. Другие предметы должны были быть, а другие, возможно, были действительно импортированы из Египта или с Востока. Невозможно с уверенностью провести грань между отечественными и импортными продуктами. Таким образом, восхитительная серебряная голова коровы из одной из шахтных могил (рис. 36) была заявлена как египетское или финикийское изделие, но приведенные доказательства не являются решающими. Аналогично фрагменту серебряной вазы, показанному на рис. 37. Он имеет рельефный рисунок (*repousse*), изображающий осаду города, обнесенного стеной, или цитадели. На стенах изображена группа женщин, делающих отчаянные жесты. Защитники, в большинстве своем обнаженные, вооружены луками, стрелами и пращами. На земле лежат камни для пращей и метательные палки [Сноска: так объяснил мистер А. Дж. Эванс в "Журнале эллинских исследований", XIII, стр. 199.], которые, как можно предположить, были брошены врагом. На заднем плане - четыре невзрачных дерева, возможно, предназначенных для оливковых деревьев.

Другая разновидность микенской работы по металлу имеет гораздо более высокие достоинства, чем эффектный, но грубый рельеф на этой серебряной вазе. Я имею в виду пинкрустированных умброй лезвий кинжалов, которые были найдены в двух шахтных захоронениях. На рис. 38 воспроизведена одна сторона самого тонкого из них. Его длина составляет около девяти дюймов. Лезвие бронзовое, а заклепки, которыми крепилась рукоять, золотые. Дизайн был нанесен на отдельную тонкую пластинку из бронзы, которую затем вставили в углубление на лезвии. Использовались различные материалы. Львы и обнаженные части тела людей сделаны из золота, щиты и туловища людей из электрума (смесь золота и серебра), волосы людей, гривы львов и некоторые другие детали из неопознанного темного вещества; фон до краев вставленного слайда был покрыт черной эмалью. Сцена представляет собой охоту на льва. Четверо мужчин, один из которых вооружен только луком, остальные - копьями и огромными щитами двух разных форм, нападают на льва. Пятый охотник упал и лежит под передними лапами льва. Зверя уже пронзили копьем, острие которого торчит из его бедра; но он все еще сражается, в то время как двое его товарищей умчались прочь на полной скорости. Дизайн искусно составлен, чтобы заполнить треугольное пространство, а позы людей и животных разнообразны, выразительны и довольно правдивы. На другом из этих кинжалов изображены пантеры, охотящиеся на уток на берегу реки, в которой растет то, что может быть растением лотоса, лотос указывает на Египет как на конечный источник рисунка. Более того, кинжал аналогичной техники был найден в Египте в гробнице царицы, принадлежавшей к концу

Семнадцатой династии. С другой стороны, одежда и щиты мужчин, участвовавших в охоте на львов, идентичны таковым на ряде других "микенских" изделий - драгоценных камнях, статуэтках и т.д., — которые трудно считать полностью импортированными из—за рубежа. Таким образом, представляется вероятным, что, хотя техника изготовления лезвий кинжалов была прямо или косвенно заимствована из Египта, образцы, найденные в Микенах, были местного производства.

Величайший триумф ювелирного искусства в "микенский" период произошел не в Микенах. Две золотые чаши, показанные на рис. 39, были найдены в 1888 году в гробнице с пчелиным ульем в Вафио в Лаконии. Каждая чаша двойная; то есть есть внешняя чаша, которая была выкована по форме из цельного золотого диска и поэтому не имеет соединения, и внутренняя чаша, сделанная аналогичным образом, верхний край которой загнут над внешней чашей, чтобы удерживать их вместе. Горизонтальные части ручек скреплены заклепками, в то время как внутренние вертикальные цилиндры припаяны. Рисунки в повторной работе, очевидно, являются подвесками друг к другу. Первый представляет охоту на диких быков. Один бык, чей внешний вид указывает на наивысшую степень ярости, сбросил потенциального похитителя на землю и теперь насаживает другого себе на рога. Второй бык, запутавшийся в прочной сети, корчится и мычит в тщетной попытке вырваться. Третий во весь опор мчится прочь от места пленения своего товарища. На другом рисунке изображены четыре ручных быка. Первый с явным нетерпением подчиняется своему хозяину. Следующие двое стоят спокойно, создавая почти комичный эффект добродушия и удовлетворенности. Четвертый медленно продвигается вперед, просматривая что-то. В каждой композиции земля обозначена не только под мужчинами и анимами, но и над ними, везде, где в дизайне есть место. Это пример той же наивной перспективы, которая, по-видимому, использовалась на фреске тирийской буллы (рис. 30). Мужчины здесь тоже такого же телосложения, как и там, и у быков такие же изогнутые рога. На чашечках изображено несколько деревьев, два из которых явно обозначены как пальмы, в то время как остальные напоминают те, что изображены на рис. 37, и, возможно, предназначены для оливок. Быки изображены с удивительным духом и пониманием. Правда, при внимательном рассмотрении есть недопустимые дефекты. Например, положение быка в сетке совершенно невозможно. Но в целом позы и выражения столь же реалистичны, сколь и разнообразны. Очевидно, что перед нами работа художника, который черпал вдохновение непосредственно в природе.

Гравированные драгоценные камни пользовались большим спросом в микенский период, их носили в качестве декоративных бус, и работа гравера по драгоценным камням, как и работа ювелира, обладает превосходными качествами. Обычным материалом служили различные поделочные камни - агат, яшма, горный хрусталь и т.д. Существует две основные формы: одна двояковыпуклая, другая удлиненная или железистая (рис. 40, 41). Рисунки выгравированы глубокой печатью, но поскольку наши иллюстрации, как обычно, сделаны по оттискам с гипса, они выглядят как камеи. Среди сюжетов важную роль играет лев, иногда изображаемый поодиночке, иногда парами, иногда пожирающий быка или оленя. Также распространены крупный рогатый скот, козы, олени и фантастические существа (сфинксы, гигантскиериффины и т.д.). Так же распространены человеческие фигуры, часто участвующие в войне или погоне. В лучших из этих драгоценных камней работа выполнена с большой тщательностью, а узоры, хотя и часто неточные, тем не менее энергичны. Однако очень часто искажение фигуры переходит всякие границы.....Рис. 40 был выбран для иллюстрации не потому, что это особенно удачный образец в своем классе, а потому, что он предлагает интересную аналогию с рельефом

над Львиными воротами. Он изображает двух львов, стоящих на дыбы, их передние лапы покоятся на алтаре (?), их головы, как ни странно, соединены в одну. Колонна, изображенная на рельефе над воротами, отсутствует на драгоценном камне, но обнаружена на другом образце из Микен, где животные, однако, являются грифонами скопьями. На рис. 41 изображен только стоящий мужчина с осиной талией и в поясе, с которым мы теперь знакомы по другим изображениям.

Остается взглянуть на наиболее важные ранние разновидности греческой керамики. Нам не нужно мешать ей изучать грубые, некрашенные, в основном сделанные вручную вазы из самых ранних слоев Трои и Тиринфа, а также более развитую, но все еще примитивную посуду острова Тера. Но микенская керамика имеет слишком большое значение, чтобы ее игнорировать. Это была характерная посуда микенской цивилизации. Вероятность состоит в том, что он был изготовлен в нескольких разных местах, из которых Микены, возможно, были одним и, возможно, самым важным. Это был предмет экспорта, и поэтому он попал даже в Египет, где образцы были обнаружены в гробницах Восемнадцатой династии и позже. Вариации в форме и орнаменте значительны, что естественно для изделия, производство которого осуществлялось в разных центрах и в разные периоды нашей эры.....нтурии. На рис. 42 показаны некоторые характерные формы и украшения; некоторые дополнительные детали можно увидеть на рис. 43. Микенские вазы в основном изготавливаются на колесах. Украшение, в подавляющем большинстве примеров, выполнено в блестящем цвете, обычно ярко-красном, с переходом в коричневый или черный. Излюбленными элементами дизайна являются ленты и спирали, а также разнообразные животные и растительные формы, в основном морские. Так, в вазе внизу рис. 42, слева, изображен условный наutilus; в вазе сверху, в правой части, изображена пара растений, похожих на лилии; а кувшин в середине рис. 43 покрыт стеблями и листьями того, что, возможно, предназначено для морских водорослей. Четвероногие и люди принадлежат к позднему периоду развития стиля, вазописцы раннего и центрального микенского периодов по тем или иным причинам воздерживались от тех сюжетов, которые составляли ассортимент гравиров по драгоценным камням.

Микенская керамика постепенно была вытеснена керамикой принципиально иного стиля, получившей название Геометрической из-за характера ее расписных украшений. Невозможно сказать, когда этот стиль впервые появился в Греции, но, по-видимому, он процветал несколько сотен лет и просуществовал вплоть до конца восьмого века до нашей эры. Он подразделяется на несколько местных разновидностей, из которых наиболее важной является афинская. Это обычно называют дипилонской керамикой, поскольку на кладбище возле Дипилона, главных ворот древних Афин, было найдено наибольшее количество образцов. Некоторые из этих дипилонских ваз имеют большие размеры и служили погребальными памятниками. На рис. 44 приведен хороший пример этого класса. Его высота составляет четыре фута. И форма, и убранство сильно отличаются от таковых в микенском стиле. Поверхность почти полностью покрыта системой орнамента, в которой важную роль играют зигзаги, меандры и группы концентрических кругов. В этой системе геометрических узоров зоны или фризы зарезервированы для рисунков, в которые входят фигуры людей и животных. Центр, представляющий интерес, находится в середине верхнего фриза, между ручками. Здесь мы видим труп на погребальных носилках, запряженных повозкой, запряженной двумя лошадьми. Справа и слева скорбящие расположены в два ряда, один над другим. Нижний фриз, который окружает vase примерно посередине, состоит из ряда колесниц, запряженных двумя лошадьми, и их возниц. Рисунок этих узоров проиллюстрирован в увеличенном масштабе справа и слева от

вазы на рис. 44; он более детский, чем все, что мы видели из микенского периода п. У лошадей тонкие тела, ноги и шеи, а их головы больше всего похожи на рыбы. Мужчины и женщины такие же плохие. На их головах нет никаких признаков, кроме, самое большее, точки для глаза и выступа для носа, с чем-то вроде кисточки для волос; их тела треугольные, за исключением тел колесничих, форма которых, возможно, заимствована из одной формы греческого щита; их тонкие руки разной длины совершенно лишены естественной формы; их длинные ноги, хотя бедра и икры различимы, лишь немного больше похожи на настоящие, чем руки. Такую неспособность со стороны дизайнера было бы трудно объяснить, если бы его считали прямым наследником микенской культуры. Но истоки Геометрического стиля s, вероятно, следует искать у других племен, а не у тех, которые были доминирующими во времена расцвета Микен. Греческая традиция повествует о великом перемещении населения, так называемой дорийской миграции, которая произошла за несколько столетий до начала истории Греции. Если это вторжение и завоевание Пелопоннеса более грубыми племенами с Севера является фактом, то правдоподобна гипотеза, которая связывает постепенное исчезновение микенского искусства с этими великими переменами. Геометрическое искусство, согласно этой теории, должно было зародиться у племен, которые сейчас вышли на первый план.

Помимо геометрической керамики и ее ответвлений, в Греции в восьмом и седьмом веках производилось несколько других местных разновидностей. Иногда их объединяют под названием "ориентализирующих" стилей, потому что в большей или меньшей степени они демонстрируют в своем орнаменте влияние восточных моделей, от чистого геометрического стиля которых нет и следа. Здесь невозможно описать все эти местные изделия, но одна тарелка с Родоса (рис. 45) может служить иллюстрацией того уровня мастерства в рисовании человеческой фигуры, который был достигнут примерно в конце VII века. Дополнительный интерес к этому дизайну добавляют имена, прикрепленные к трем мужчинам. Сражающиеся - Менелай и Гектор; павший воин - Эвфорб. Здесь мы впервые находим изображенную сцену из Троянской войны. С этого времени эпические легенды составляют значительную часть репертуара vase-painters.

ГЛАВА III.

ГРЕЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

Высшим достижением греческой архитектуры был храм. В императорском Риме или в любом типичном городе Римской империи самые обширные и внушительные здания были светскими — базилики, бани, амфитеатры, портики, акведуки. С другой стороны, в Афинах, как и в любом другом типичном греческом городе, практически ничего не могло соперничать с храмами и связанными с ними священными сооружениями. Общественные светские здания, конечно, существовали, но то немногое, что мы знаем о них, не говорит о том, что их часто причисляли к архитектурным шедеврам страны. Частные дома были лучшим периодом мелких притязаний. Именно храму и пристроенным к нему зданиям были посвящены архитектурный гений и материальные ресурсы Греции. Таким образом, это храм, который мы должны изучать прежде всего.

Однако, прежде чем приступить к анализу художественных особенностей храма, будет полезно рассмотреть строительные материалы, которыми располагал греческий архитектор, и его методы их соединения. Греция богата хорошим строительным камнем. Во многих местах имеются неисчерпаемые запасы белого мрамора. Остров Парос, один из Киклад, и гора Пентеликус в Аттике — если назвать только два самых знаменитых карьера — представляют собой просто массы белого мрамора, подходящие как для строителя, так и для скульптора. Кроме того, существуют различные красивые цветные шарики, но вводить их в обиход было предоставлено римлянам. Кроме того, существует множество более распространенных сортов камня, готовых к использованию строителями, особенно довольно мягкие коричневые известняки, которые греки называли общим названием порос. [Примечание: слово не имеет никакой связи с пористостью] Этим материалом не брезговали даже для важных зданий. Таким образом, Храм Зевса в Олимпии, один из двух важнейших религиозных центров греческого мира, был построен из местного пороса. То же самое было и с многочисленными храмами Акрагаса (Гиргенти) и Селина на Сицилии. Иногда, а возможно, и часто, для изготовления стен кельи использовался еще более дешевый материал - высушенный на солнце брикк. Там, где использовался порос или необработанный кирпич, его покрывали очень тонкой, твердой штукатуркой, которая придавала поверхности вид мрамора.

Примечательно, что в Греции не использовались обожженные кирпичи до периода римского владычества. Терракотовая черепица использовалась с давних времен, и греческие путешественники, побывавшие в Вавилонии, привезли оттуда сведения об использовании в этой стране обожженного кирпича. Тем не менее греческие строители не проявляли склонности использовать для кладки обожженные кирпичи.

Это, вероятно, связано с другим важным фактом - отсутствием известкового раствора в греческой архитектуре. Известковая штукатурка использовалась с незапамятных времен. Но известковый раствор, то есть известь, смешанная с песком и используемая в качестве связующего для кладки, практически неизвестен в греческих работах. [Примечание: Единственным известным в настоящее время исключением является аттическая гробница, построенная из необработанных кирпичей, уложенных в известковый раствор] Следовательно, в стенах храмов и других тщательно построенных зданий использовалась сложная система скрепления с помощью зажимов и дюбелей. Рис. 46 иллюстрирует это и некоторые другие моменты. Видно, что мраморные блоки имеют идеальную прямоугольную форму и одинаковую длину и высоту. Каждый конец каждого блока обработан со слегка приподнятым и хорошо приглаженным краем, чтобы без лишних усилий обеспечить идеально точное соединение. Неглубокие отверстия III, III на верхних поверхностях представляют собой монтажные отверстия, которые использовались для установки блоков на место. После того, как регулировка была произведена, смежные блоки США в одном и том же ряду были соединены друг с другом зажимами, I, I, расположенными горизонтально, в то время как скольжение одного ряда по другому предотвращалось вертикальными дюбелями, II, II. Греческие зажимы и дюбели обычно были железными и закреплялись в своих гнездах с помощью заливки расплавленного свинца. Форма зажима в разные периоды отличалась. Двойная Т-образная форма, показанная на рисунке, характерна для лучшего возраста (см. также рис. 48).

Еще одним важным фактом, на который следует обратить внимание с самого начала, является отсутствие арки в греческой архитектуре. Римский философ Сенека сообщает, что принцип арки был "открыт" греческим философом Демокритом, жившим во второй половине пятого века до

н.э. То, что он независимо открыл красную арку как практическую возможность, крайне маловероятно, учитывая, что она веками использовалась в Египте и Месопотамии; но, возможно, он обсуждал, пусть и несовершенно, математическую теорию предмета. Если это так, то представляется вероятным, что у него были практические иллюстрации о нем; и эта точка зрения получает некоторое подтверждение в существовании нескольких подземных хранилищ, которые, возможно, восходят к добродетельному греческому периоду. Как бы то ни было, арка не играет абсолютно никакой роли в колоннообразной архитектуре Греции н.э. В греческом храме или подобном здании был известен только плоский потолок. Над внешним портиком и притворами храма потолок иногда был каменным или мраморным, иногда деревянным; внутри он всегда был деревянным. Из этого следует, что ни одно очень широкое пространство не могло быть перекрыто без дополнительных опор. В Приене в Малой Азии мы находим храм (рис. 49), целла которого, чуть более тридцати футов в ширину, не имеет внутренних колонн. Архитектор Храма Афины на острове Эгина (рис. 52) был менее предприимчив. Хотя целла там имеет всего 21 1/4 фута в ширину, мы находим, как и в больших храмах, двойной ряд колонн, которые помогают поддерживать потолок. И когда по-настоящему большой зал был построен, как посвящение в Элевсине или Асsembly зале Аркадии в мегаполисе, такой лес колонн требуется, как, должно быть, серьезно мешали удобства прихожан. Теперь мы готовы изучить план греческого храма. Существенной особенностью является закрытой камере, commonly называют латинским названием Селла, в которой стояли, как правило, образ Бога или богини, которым был посвящен храм. На рис. 47 показан очень простой план. Здесь боковые стенки ячейки продолжают спереди и заканчиваются выступами (см. Ниже, стр. 88). Между выступами расположены две колонны. Этот тип храма в антисе называется темплум. Если бы вестибюль (pronaos) повторялся на другом конце здания, он назывался бы opisthodomos, и все здание представляло бы собой двойной храм в antis. На рис. 48 вестибюли образованы рядами колонн, проходящих по всей ширине целлы, боковые стенки которой не удлинены. Если бы вестибюль существовал только спереди, храм назывался бы простилом; как бы то ни было, это амфипростиль. только небольшие греческие храмы имеют такую же простую планировку, как только что описанные. Храмы большего размера расположены периптерально, то есть окружены колоннадой или перистилем (рис. 49. 50). На рис. 49 целла с ее преддвериями имеет форму двойного храма в antis, на Fig 50 это амфипростиль. Следует отметить еще одно различие. На рис. 49, который представляет собой план ионического храма, анты и колонны притворов расположены на одной линии с колоннами внешнего ряда, как на концах, так и по бокам; на рис. 50, который представляет собой план дорического храма, внешние колонны установлены без учета стены целлы и колонн притворов. Это обычное различие между дорическими и ионическими храмами, хотя в случае первых из этого правила есть несколько исключений.

План почти любого греческого храма можно отнести к тому или иному из только что описанных типов, хотя существуют большие различия в пропорциях нескольких частей. Остается только добавить, что почти в каждом случае главный фронт был направлен на восток или почти на восток. Когда греческие храмы были преобразованы в христианские церкви, как это часто случалось, было необходимо, чтобы соответствовать христианскому ритуалу, изменить это расположение и разместить главный вход в западном конце.

Далее следует изучить основные элементы греческого храма с точки зрения высоты. Это подводит нас к теме греческих "порядков". В греческой архитектуре существует два основных ордера: дорический и ионический. На рис. 51 и 61 показаны характерные образцы каждого из

них. Следует сказать, что термин "ордер" в архитектурном обиходе обычно ограничивается колоннами и антаблементом. Однако на наших иллюстрациях показаны все особенности дорического и ионического фасадов. Между ними есть несколько точек соединения: в каждой колонне они опираются на ступенчатое основание, называемое крепидомой, самой верхней ступенью которого является стилобат; в каждой колонне стержень сужается от нижнего к верхнему концу, имеет вертикальные каналы или канавки и увенчан выступающим элементом, называемым капителью; в каждой антаблемент состоит из трех элементов — архитрава, фриза и карниза. На этом важные пункты соглашения заканчиваются. Различия лучше всего учесть при детальном изучении каждого заказа в отдельности.

Наш типичный пример дорического ордера (рис. 51) взят из храма Афайи на острове Эгина — храма, вероятно, возведенного около 480 г. до н.э. (см. рис. 52). Колонна состоит из двух частей, стержня и капителя. Она имеет прочные пропорции, ее высота примерно в пять с половиной раз превышает нижний диаметр стержня. Если бы стержень сужался кверху с одинаковой скоростью, он имел бы форму усеченного конуса. Вместо этого стержень имеет ЗАВОРОТ или выпуклость. Представьте вертикальный разрез, который нужно сделать посередине колонны. Если бы уменьшение стержня было равномерным, стороны этого разреза представляли бы собой прямые линии. В действительности, однако, они представляют собой слегка изогнутые линии, выпуклые наружу. Это дополнение к форме усеченного конуса является энтазисом. Наибольший он составляет примерно одну треть или половину высоты стержня и составляет, в случаях, которые были измерены, от $1/80$ до $1/140$ нижнего диаметра стержня. [Примечание: Обратите внимание, что смещение настолько незначительно, что при наименьшем диаметре стержня всегда имеет место наибольший диаметр. Иллюстрация, к сожалению, не совсем корректна, поскольку она придает стержню одинаковый диаметр примерно на одной трети его высоты.] В некоторых ранних дорических храмах, таких как храм в Ассосе в Аσία Minor, нет энтазиса. Каналов или канавок в нашей типичной колонне двадцать. Реже мы находим шестнадцать; гораздо реже — более крупные, кратные четырем. Эти каналы расположены так, что один проходит прямо под серединой каждой грани столба. Они сравнительно неглубокие и отделены друг от друга острыми краями или ВЫСТУПАМИ. Капитель, хотя и выполнена из одного блока, можно рассматривать как состоящую из двух частей — элемента в форме подушки, называемого ЭХИНУСОМ, окруженного снизу тремя-пятью кольцами (см. рис. 59, 60) и квадратной плиты, называемой СЧЕТОМ, последняя расположена так, что ее стороны параллельны сторонам здания. АРХИТРАВ представляет собой последовательность горизонтальных балок, опирающихся на колонны. Поверхность этого полотна простая, за исключением того, что по верхнему краю проходит слегка выступающая плоская полоса, называемая ТАЕНИЕЙ, с выступами и канавками через равные промежутки; последние лучше всего рассматривать в связи с фризом. ФРИЗ состоит из чередующихся триглов и метопов. ТРИГЛИФ — это блок, высота которого почти вдвое больше его ширины; на его лицевой стороне имеются две борозды, треугольные в плане, а его внешние края скошены. Таким образом, мы можем сказать, что триглиф имеет две борозды и две полукруглые; они не доходят до вершины блока. Триглиф помещен над центром каждой колонки и над центром каждого межколонного промежутка. Но на углах зданий межколонны уменьшены, в результате чего угловые триглифы расположены не над центрами угловых колонн, а дальше (см. рис. 52). Под каждым триглифом на лицевой стороне архитрава, непосредственно под таенией, нанесен ВЫСТУП в форме небольшого выступа, а к нижней поверхности этого выступа прикреплен ряд из шести цилиндрических или конических ЖЕЛОБКОВ. Между каждыми двумя триглифами, стоящими

немного дальше друг от друга, находится квадратная или почти квадратная плита или блок, называемый МЕТОПОМ. У него плоская полоса поперек верха; в остальном его лицевая сторона может быть как плоской, так и рельефной. Самый верхний элемент антаблемента, КАРНИЗ, состоит в основном из выступающей части, КОРОНЫ, на наклонной нижней поверхности или софите которой расположены прямоугольные выступы, так называемые МУТУЛЫ (лучше всего видны на передней части), по одному над каждым триглицом и каждой метопой. К нижней поверхности мутулы прикреплены три ряда по шесть капелек в каждом. Над карнизом, на восточном и западном торцах здания, возвышаются треугольные фронтоны, образованные покатой крышей и приспособленные для групп скульптур. Фронтон защищен сверху "наклонным" карнизом, который не имеет такой же формы, как горизонтальный карниз, принципиальное отличие которого заключается в том, что нижняя поверхность наклонного карниза вогнутая и без выступов. Над наклонным карнизом идет облицовка СИМА или водосточного желоба, которая в зданиях хорошего периода имеет криволинейный профиль. Эта сима иногда продолжается вдоль длинных сторон здания, а иногда и нет. Когда он продолжается таким образом, в него через определенные промежутки времени вставляются носики для воды, обычно в форме львиных голов. На рис. 53 показана прекрасная львиная голова такого рода из храма VI века на Афинском Акрополе. Если добавить, что на вершине и в нижних углах фронтона обычно имелись выступы, на которых поддерживались статуи или другие декоративные предметы (рис. 52), то будут упомянуты все основные черты внешнего вида периферийных храмов дорического периода.

Каждая другая часть здания также имела свою устоявшуюся форму, но здесь будет невозможно описать или даже упомянуть каждую деталь. Наиболее важным элементом, о котором еще не говорилось, является АНТА. Анту можно описать как пилястру, образующую окончание стены. Он стоит прямо напротив колонны и имеет ту же высоту, что иона, его функция заключается в том, чтобы принимать один конец архитравного блока, другой конец которого опирается на колонну. Ширина его передней поверхности немного превышает толщину стены; ширина боковой поверхности зависит от того, поддерживает ли анта наличник с этой стороны (рис. 47, 48, 49, 50). Дорический анта имеет особую капитель, совершенно непохожую на капитель колонны. На рис. 54 показан пример здания, возведенного в 437-32 годах до н.э. Его наиболее яркой особенностью является ДОРИЧЕСКАЯ КИМА, или ЛЕПНИНА В ВИДЕ ЯСТРЕБИНОГО КЛЮВА, характерная лепнина дорического стиля (рис. 55), используемая также для венчания горизонтального карниза и в других ситуациях (рис. 51 и фронтиспис). Под капителью анта обработана точно так же, как стена, из которой она образует произведение искусства; то есть ее поверхности гладкие, за исключением простой лепнины основания, которая также простирается вдоль подножия стены. Способ перекрытия перистиля и вестибюлей с помощью потолочных балок, на которые опираются плиты, украшенные квадратными, утопленными панелями или КЕССОНАМИ, можно смутно разглядеть на рис. 56. Внутри целлы, когда для поддержки деревянного потолка использовались колонны, по-видимому, регулярно имелось два ряда, один над другим. Насколько нам известно, это единственный случай, когда в греческой архитектуре лучшего периода один ряд колонн располагался над другим. Вероятно, здесь не было никаких окон, так что в целлу не проникал дневной свет, за исключением того, который проникал через большой парадный вход, когда двери были открыты. [Примечание: Однако весь этот вопрос является предметом спора. Некоторые авторитетные источники полагают, что большие храмы были ГИПОЭТРАЛЬНЫМИ, то есть открытыми или частично обращенными к небу, или каким-то образом освещались сверху. На рис. 56 над дверями

установлена открытая решетка, но, насколько мне известно, для такого устройства в греческом храме нет никаких свидетельств.] Балки на крыше были деревянными. Крыша была покрыта терракотовой или мраморной плиткой.

Таковы основные черты дорического храма (последние упомянуты не в дорическом стиле). До сих пор мало что было сказано о различиях в этих характеристиках. И все же различия были. Не будем заикливаться на местных различиях, поскольку между собственно Грецией и греческими колониями на Сицилии постоянно шло развитие, меняя формы деталей и относительные пропорции деталей и даже принося новые черты, изначально чуждые стилю. Таким образом, колонна становится все стройнее из века в век. В ранних примерах это от четырех до пяти меньших диаметров в высоту, в лучший период (пятый и четвертый века) - около пяти с половиной, в постклассический период - от шести до семи. Разницу в этом отношении между ранними и поздними примерами можно увидеть, сравнив Храм Посидона шестого века (?) в Пестуме на юге Италии (рис. 57) с храмом Зевса третьего (?) века в Немее (рис. 58). Опять же, столичный эхинус в ранний период широко разветвляется, образуя в некоторых очень ранних примерах угол в начале не более пятнадцати-двадцати градусов к горизонту (рис. 59); в лучший период он поднимается более круто, начиная с угла около пятидесяти градусов к горизонтали и имея профиль, близко приближающийся к прямой линии, пока не загибается внутрь под счеты (рис. 51); в постклассический период он низкий и иногда довольно конический (рис. 60). В целом, вырождение постклассической греческой архитектуры ни в чем так не проявляется, как в утрате тех тонких изгибов, которые характеризуют лучшие греческие работы. Другие различия должны быть изучены из более обширных трактатов.

Ионический ордер носил гораздо более пышный характер, чем дорический. Наш типичный пример (рис. 61) взят из храма Приене в Малой Азии — храма, возведенного около 340-30 гг. до н.э. Колонна имеет основание, состоящее из простого квадратного ПОСТАМЕНТА, двух ТРОХИЛЕЙ с лепниной и горизонтально изогнутого ТОРА. Ионическая колонна намного тоньше дорической, высота колонны (включая основание и капитель) в разных примерах в восемь-десять раз превышает нижний диаметр колонны. Уменьшение древка, естественно, меньше, чем в дорическом стиле, а энтасис, там, где он был обнаружен, чрезвычайно незначителен. Канавки, которых насчитывается двадцать четыре, глубже, чем в дорической шахте, на самом деле они почти или совсем полукруглые, и отделены друг от друга плоскими полосами или закруглениями..... Для представления формы капители лучше обратиться к рис. 62, взятому из аттического здания второй половины пятого века. Основными частями являются ОВОЛО и СПИРАРУЛЕТ (последнее название не в обычном употреблении). Оволо имеет выпуклый профиль, его иногда называют четвертькруглым; оно украшено орнаментом в виде ЯИЦ И ДРОТИКОВ. Спиральный рулет может быть задуман как длинная подушечка, концы которой закатаны, образуя ВОЛЮТЫ. Часть, соединяющая спирали, слегка выдолблена, и образованный таким образом канал продолжается в спирали. Как видно сбоку (рис. 63), конец спирального рулона называется ВАЛИКОМ; кажется, что он стянут вместе множеством опоясывающих полос. Спереди углы, образованные спиральным валиком, заполнены условным растительным орнаментом (так называемой ПАЛЬМЕТТОЙ). Над спиральным рулоном расположены невысокие счеты, продолговатые или квадратные в плане. На рис. 62 профиль абака представляет собой овало, на котором был нарисован орнамент в виде яиц и дротиков (см. рис. 66, где орнамент выполнен скульптурно). На рис. 61, как и на рис. 71, профиль представляет собой сложную кривую, называемую CYMA REVERSA, выпуклую сверху и вогнутую снизу, обогащенную скульптурным орнаментом в виде ЛИСТЬЕВ И ДАТ. [Примечание: Яйцо-

дротик встречается только на оволо, лист-дротик только на обратной или прямой мышце (вогнутой сверху и выпуклой снизу) Оба орнамента имеют листовое происхождение - узоры в виде одного ряда листьев, показывающих свои точки за другею рядом.] Наконец, можно обратить внимание на АСТРАГАЛ или ЖЕМЧУЖНЫЙ БИСЕР прямо под овалом на рис. 61, 71. Это можно было бы описать как нитку из бусин и пуговиц, две пуговицы чередуются с одной бусинкой.

В обычной ионической заглавной противоположные грани имеют одинаковый внешний вид. Если бы это было в случае с капителем на углу здания, результатом было бы то, что на боковой стороне здания все капители представляли бы зрителю свои валики, а не спирали. Единственная жАй, чтобы предотвратить это было исказить углу капитала в форме, показанной на фиг. 64; ср. Деян. также инжир. 61 и 70.

Ионический архитрав разделен горизонтально на три (или иногда на две) полосы, каждая из верхних немного выступает над нижней. Его венчает нечто вроде карниза, украшенного лепниной. Фриз не разделен, как дорический фриз, а представляет собой непрерывную поверхность. Он может быть как простым, так и покрытым рельефной скульптурой. По верхнему краю он отделан молдингами. Карниз (см. рис. 65) состоит из двух основных частей. Сначала идет выступающий блок, на лицевой стороне которого с небольшими интервалами сделаны прямоугольные выемки, оставляющие, таким образом, ряд зубцов; над ними расположены молдинги. Во-вторых, существует гораздо более широко выступающий блок CORONA, нижняя поверхность которого имеет углубление для уменьшения веса, а лицевая сторона покрыта молдингами. Наклонный карниз похож на горизонтальный, за исключением того, что у него нет зубцов. Облицовка sima или водосточного желоба, чей профиль здесь представляет собой сума recta (вогнутая сверху и выпуклая снизу), украшена скульптурным растительным орнаментом.

В ионических постройках Аттики основание колонны состоит из двух торов, разделенных вертелом. Пропорции этих частей значительно варьируются. Основание на рис. 66 (от здания, построенного около 408 г. до н.э.) заслуживает внимательного изучения благодаря своим гармоничным пропорциям. В римской форме этого основания, которой слишком часто имитируют в наши дни, трохиль имеет слишком маленький диаметр. Аттический ионический карниз никогда не имеет зубцов, за исключением карниза кариатидного портика Эрехтея, который следует рассматривать как пример (рис. 67).

Заглавная буква, показанная на рис. 66, представляет собой особую разновидность ионной заглавной буквы, встречающуюся довольно редко. Его отличительными особенностями являются вставка между овалом и спиральным валиком тора, украшенного плетеным узором, называемым ГИЛЬОШИРОВАНИЕМ; отсутствие пальметт в углах, образованных спиральным валиком; и тот факт, что канал валика выполнен из двойного зубца вместо одинарного, что придает этому элементу более сложный характер. Наконец, в Erechtheum верхняя часть или шейка древка украшена изысканно обработанной полосой растительного орнамента, так называемым узором из жимолости. Эта функция встречается в некоторых других примерах.

Как в дорическом, так и в ионическом стиле анта-капитель совершенно не похожа на капитель-колонну. На рис. 68 показана анта-капитель из Эрехтея с прилегающей частью стенового пояса; ср. Также рис. 69. Возможно, в данном случае вообще неточно говорить об анта-капителе, поскольку анта просто разделяет лепнину, венчающую стену. Цветочный фриз под лепниной, однако, несколько более проработан на фасаде, чем на смежной стене. Ионический метод

перекрытия перистиля или портика можно частично увидеть на рис. 69. Основные потолочные балки здесь опираются на архитрав, а не на фриз, как в дорических зданиях (см. рис. 56). Сверху были обычные кессонные плиты. На том же рисунке показан хорошо сохранившийся дверной проем с прекрасными пропорциями, но, к сожалению, детали его орнамента не видны.

Ионический ордер широко использовался в греческих городах Малой Азии для возведения периферийных храмов. Наиболее значительные остатки таких зданий в Эфесе, Приене и др. Относятся к четвертому веку или позже. В самой Греции нет известных примеров периферийных ионических храмов, но этот порядок иногда использовался для небольших зданий в простом и амфипростильном стиле, таких как Храм бескрылой Победы в Афинах (рис. 70). Кроме того, ионические колонны иногда использовались в интерьере дорических храмов, как, например, в Бассах в Аркадии и (вероятно) в храме, построенном Скопасом в Тегее. В Пропилах, или воротах Афинского Акрополя, мы даже находим соседство дорического и ионического ордеров: внешняя архитектура дорическая, а внутренняя ионическая, без разделяющей их стены. Можно упомянуть еще одно интересное явление ионического ордена в самой Греции, а именно Филиппеум в Олимпии (около 336 г. до н.э.). Это круглое здание, окруженное ионической колоннадой. Тем не менее, другие типы зданий предоставляли достаточные возможности для использования этого стиля.

После того, что было сказано о постепенных изменениях в дорическом порядке, станет понятно, что ионический порядок в шестом веке не был таким, как в пятом, и в пятом веке не был таким, как в третьем. Самое поразительное изменение касается спирального развития столицы. В хороший период часть этого элемента, соединяющая извилины, ограничена внизу вдавленным изгибом, изящным и энергичным. С постепенной деградацией вкуса эта кривая имела тенденцию превращаться в прямую линию, в результате чего получилась некрасивая механическая форма, показанная на рис. 71 (из здания Птолемея Филадельфа, правившего с 283 по 246 год до н.э.). Капители лучшей формы, чем эта, некоторое время продолжали изготавливать в греческих землях; но только что показанный тип или, скорее, нечто похожее на него по отмеченной неприятной особенности, стало каноническим у римских архитекторов.

Коринфский ордер, как его обычно называют, вряд ли заслуживает того, чтобы называться особым орденом. Его единственной отличительной чертой является заглавная буква; в остальном он соответствует ионическому ордеру. Говорят, что коринфская капитель была изобретена в пятом веке; и единственный образец скудного и рудиментарного типа, найденный в 1812 году в Храме Аполлона в Бассах, но с тех пор утраченный, возможно, был оригинальной частью этого здания (около 430 года до н.э.). В настоящее время самые ранние сохранившиеся образцы находятся в интерьере круглого здания четвертого века недалеко от Эпидавра в Арголиде (рис. 72). [Примечание: По той или иной причине капитель, показанная на нашем рисунке, не использовалась в здании, но она той же модели, что и те, что использовались на самом деле, за исключением того, что край абака не закончен.] Именно от такой формы, как эта, произошел пышный тип коринфской капители, столь пользующийся популярностью у римских архитекторов и их публики. С другой стороны, форма, показанная на рис. 73, от небольшого здания, возведенного в 334 году до н.э. или вскоре после, является вариантом, который, по-видимому, не оставил прямых преемников. В своей обычной форме коринфская капитель имеет цилиндрическую сердцевину, которая слегка расширяется к вершине, приобретая форму колокола; вокруг нижней части этой сердцевины расположены два ряда обычных листьев аканта, по восемь в каждом ряду; от них отходят восемь основных черешков (каждый в

полностью развитых примерах обернут у основания листом аканта), которые соединяются по два и два образуют четыре волути (СПИРАЛИ), по одному под каждым углом счетов, в то время как меньшие черешки, ответвляющиеся от первого, покрывают остальную часть. верхняя часть сердцевины; обычно в середине каждой грани вверху имеется цветочный орнамент; наконец, счета в плане имеют форму квадрата, стороны которого были выдолблены, а углы усечены. В форме, показанной на рис. 73, мы находим, во-первых, ряд из шестнадцати простых листьев, похожих на листья тростника, между которыми видны кончики второго ряда; затем один ряд из восьми листьев аканта; затем завиток, поддерживающий пальметту с каждой стороны; и, наконец, счета, профиль которых состоит из трохилиа и оволо. Эта заглавная буква, хотя и чрезвычайно элегантная, может быть обвинена в том, что она кажется слабой в середине. Существует гораздо менее богато украшенная разновидность, также называемая коринфской, на которой нет завитков, а только ряд листьев аканта с рядом тростниковых листьев над ними вокруг колоколообразной сердцевины, увенчанной квадратными счетами. В Хорагском памятнике Лисикрата карниз имеет зубцы, и, насколько нам известно, так было всегда, когда использовалась коринфская капитель. В коринфских постройках анта, где она встречается, имеет капитель, подобную капительнице колонны. Но здесь очень мало материала для обобщений, пока мы не перейдем к римским временам.

Выше были сделаны некоторые намеки на другие типы колоннообразных зданий, помимо храма. Основными сохранившимися являются ПРОПИЛЕИ и СТОАС. Пропилеи - это греческое название фиили форма ворот, состоящих в основном из поперечной стены между боковыми стенами с портиком на каждом фасаде. Такие врата встречаются во многих местах как входы в священные обители. Лучшим примером и одним из благороднейших памятников греческой архитектуры является то, что находится в западной части Афинского Акрополя. Здание stoa можно определить как здание, имеющее открытый ряд колонн по крайней мере с одной стороны. Обычно его длина намного превышала глубину. Стои часто строились в священных местах, как в Олимпии, а также для светских целей вдоль общественных улиц, как в Афинах. В этих и других зданиях, в которые колонна вошла как неотъемлемая часть, не было никаких новых архитектурных элементов или принципов.

Таким образом, до сих пор был затронут один чрезвычайно важный факт о греческой архитектуре, а именно то, как широко она использовала цвет. Руины греческих храмов сегодня монохромны, они либо сверкающе-белые, как храм в Суниуме, либо золотисто-коричневые, как Парфенон и другие здания Пентелик-марбле, либо еще более теплого коричневого цвета, как известняковые храмы Пестума и Гиргенти (Акрагас). Но эта однородность оттенков обусловлена только временем. "Белый город", такой, каким гордился Чикаго в 1893 году, был невообразим для древнего грека. даже сегодня внимательный наблюдатель может иногда увидеть на старых греческих зданиях, как, например, на потолочных балках Парфенона, следы, оставленные узорами, из которых исчез цвет. В других случаях существуют остатки фактического цвета. Таким образом, пятнышки блеклой краски все еще можно увидеть или могли быть видны несколько лет назад на блоках, принадлежащих афинской Пропилее. Но наши самые многочисленные свидетельства первоначального использования цвета получены из недавно обнаруженных архитектурных фрагментов. Во время раскопок Олимпии (1875-81) этот вопрос о колорите архитектуры постоянно находился в поле зрения, и было накоплено большое количество фактов, относящихся к нему. Каждая новая важная раскопка пополняет хранилище. В настоящее время наша информация о полихромии дорических зданий намного полнее, чем ионических. Похоже, что точно так же, как формы и пропорции здания и всех его деталей

определялись прецедентом, хотя и не настолько абсолютно, чтобы не оставлять простора для проявления индивидуального гения, так и в цветовой гамме здания существовала устоявшаяся система, которая несколько варьировалась в зависимости от времени, места и вкуса архитектора. Фронтиспис пытается показать, на что была похожа расцветка Парфенона, и таким образом проиллюстрировать общий принцип дорической полихромии. Используемые цвета были в основном темно-синими, иногда почти черными, и красными; также встречаются зеленый и желтый, а некоторые детали были позолочены. Окраска здания была далека от общей. Простые поверхности, такие как стены, были неокрашены. То же самое было и с колоннами, включая, вероятно, их капители, за исключением промежутков между кольцами. Таким образом, цвет ограничивался верхними элементами — триглифами, нижней поверхностью (софитом) карниза, сима, анта-капителями (см. рис. 54), декоративными деталями в целом, наличниками потолка и фоном скульптуры. [Примечание: На нашем фронтисписе фон метопов изображен простым, но это, вероятно, ошибка] Триглифы, регилы и мутулы были синими; тения архитрава и софит карниза между мутулами с прилегающими узкими полосами были красными; фон скульптуры — синим или красным; лепнина в виде ястребиного клюва, чередующаяся с синим и красным; и так далее. Основная неопределенность касается обращения с окрашенными членами. Были ли они оставлены в сверкающем белом цвете или были приглушены, в случае мраморных зданий, тем или иным способом, чтобы менее ярко контрастировать с окрашенными участками? Последнее предположение получает некоторое подтверждение в романе Витрувия, римского писателя об архитектуре эпохи Августа, и некоторым современным авторам кажется, что этого требуют эстетические соображения. С другой стороны, свидетельства о постройках Олимпии указывают в другую сторону. Возможно, действительная практика изменилась. Что касается расцветки ионической архитектуры, мы знаем, что капитель колонны была раскрашена, но в остальном наша информация очень скудна.

Если спросить, что привело греков к использованию цвета, столь непривычного для нас и, при первом знакомстве, столь не соответствующего нашему вкусу, можно ответить, что, возможно, пример их соседей имел к этому какое-то отношение. Архитектура Египта, Месопотамии, Персии была многоцветной. Но, вероятно, практика греков была в основном унаследована от первых дней их собственной цивилизации. Согласно хорошо обоснованной теории, дорический храм того исторического периода представляет собой перевод в камень или мрамор примитивного сооружения, стены которого были сделаны из высушенных на солнце кирпичей, а колонны и антаблементы — из дерева. Сейчас покраска дерева естественна и уместна; и мы можем предположить, что так сформировался вкус к частично окрашенной архитектуре. На самом деле эта теория объясняет не все. Это, например, не объясняет, почему столбцы или *architrave* должны быть неокрашенными. Короче говоря, греческая система полихромии представляется нам в значительной степени произвольной.

Более интересным, чем вопрос происхождения, является вопрос эстетического эффекта. Было ли использование цвета греками признаком хорошего вкуса? Нелегко ответить простым "да" или "нет". Многие попытки представить факты путем восстановления на бумаге были достаточно грубыми и вульгарными. С другой стороны, некоторые эксперименты по цветовому оформлению современных зданий, безусловно, гораздо менее либеральные, чем в Древней Греции, привели к приятным результатам. В настоящее время вопрос скорее в вере, чем в зрении; и у большинства изучающих этот предмет есть вера в то, что внешний вид греческого храма во всем его великолепии красок не только роскошен, но и гармоничен и уместен.

Когда мы сравниваем архитектуру Греции с архитектурой других стран, нас не может не поражать поразительная степень, в которой первая придерживалась устоявшихся обычаев, как в общем плане здания, так и в формах и пропорциях каждой детали. Определенная степень приверженности прецеденту действительно подразумевается в самом существовании архитектурного стиля. Имеется в виду, что греческий стиль был необычным, возможно, не имеющим аналогов. И все же следование установленным канонам не было доведено до рабской крайности. Прекрасный греческий храм не мог быть построен в соответствии с жесткими правилами. Хотя архитектор воздерживался от смелых и незаконных нововведений, у него все же был простор для проявления своего гения. Различия между Парфеноном и любым другим современным дорическим храмом могут показаться незначительными, если рассматривать их отдельно; но выдающееся совершенство Парфенона заключалось именно в этих умело рассчитанных различиях

Греческое колоннообразное здание чрезвычайно просто по форме. [Footnote: Содержание этого абзаца и следующего заимствовано из книги Бутми "Философия архитектуры в Греции" (Париж, 1870).] Очертания обычного храма представляют собой продолговатый прямоугольный блок, увенчанный треугольной крышей. С учетом того, что сейчас будет объяснено, все линии здания, за исключением линий крыши, либо горизонтальны, либо перпендикулярны. Самые сложные из известных греческих зданий с колоннами, Эрехтеум и Пропилеи Афинского Акрополя, сами по себе просты по сравнению с готическим собором, с его неправильной планировкой, башнями, круглыми окнами, многочисленными диагональными линиями.

Чрезвычайная простота, характеризующая общую форму греческого здания, распространяется также на его скульптурные и расписные орнаменты. В дорическом стиле они используются очень экономно; и даже ионический стиль, хотя и более пышный, кажется сдержанным по сравнению с богатством декоративных деталей в готическом соборе. Более того, греческие орнаменты просты по характеру. Изучите еще раз ястребиный клюв, яйцо-дротик, лист-дротик, астрагал, гильош, жимолость, меандр или ладанник. Это почти единственные непрерывные узоры, используемые в греческой архитектуре. Каждый состоит из небольшого количества элементов, повторяющихся в неизменном порядке; короткого фрагмента достаточно, чтобы дать полный шаблон. Сравните это со струнным ходом в нефе Амьенского собора, где мотив дизайна постоянно меняется, ни одна деталь не повторяется своей соседкой в точности, или с замысловатыми переплетающимися узорами арабского декора, и вы получите поразительную иллюстрацию греческой любви к конечному и понятному.

Когда только что было сказано, что основные линии греческого храма либо горизонтальны, либо перпендикулярны, это утверждение требовало уточнения. Фасады самого совершенного из дорических зданий, Парфенона, невозможно было нарисовать линейкой. Некоторые из кажущихся прямыми линий на самом деле изогнуты. Стилобат не ровный, а выпуклый, подъем кривой составляет $\frac{1}{450}$ длины здания; архитрав также имеет восходящий изгиб, но более тонкий, чем у стилобата. С другой стороны, многие линии, которые обычно принимают за вертикальные, на самом деле слегка наклонены. Колонны наклонены внутрь, как и основные поверхности здания, в то время как передние капители наклонены вперед. Эти усовершенствования или некоторые из них наблюдались в нескольких других зданиях. Обычно считается, что они предназначены для устранения определенных оптических иллюзий, которые, как предполагается, возникают при их отсутствии. Но, возможно, как предположил один

писатель, их главной задачей было избавить здание от видимости математической жесткости, придать ему некое подобие живого существа.

Как бы то ни было, эти разнообразные тонкие изгибы и наклонные линии свидетельствуют о необычайном мастерстве греческого мастерства. Колонна Парфенона с ее наклоном, сужением, антазисом и рифлением не могла бы быть построена без самого добросовестного мастерства. Фактически, возможности рабочих соответствовали требованиям архитекторов. Какой бы тонкой ни была корректировка, задача была выполнена идеально. И когда дело доходило до выполнения декоративных деталей, они были выполнены свободной рукой и, в лучшие времена, с тонким художественным чувством. Настенный оркестр Эрехтея - одна из самых изысканных вещей, которые оставила нам Греция.

Простота общей формы, гармония пропорций, утонченность линий — вот замечательные черты греческой колоннообразной архитектуры.

Остается упомянуть еще один тип греческих зданий, в которые колонна не входит или входит лишь очень второстепенным образом — театр. Театров в Греции было предостаточно. В каждом крупном городе и многих небольших населенных пунктах было по крайней мере одно такое сооружение, и руины этих сооружений стоят в одном ряду с храмами и фортификационными стенами среди самых распространенных классов руин на греческих землях. Но в очерке греческого искусства от них можно быстро отмахнуться. Та часть театра, которая была занята зрителями — зрительный зал, как мы можем его назвать, — обычно была встроена в естественный склон, чему способствовали искусственные насыпи и несущие стены. Крыши не было. Следовательно, у здания не было внешнего вида, или о нем нечего было говорить. Такой красотой оно обладало главным образом благодаря своим пропорциям. Театр в святилище Асклепия близ Эпидавра, работа того же архитектора, который построил круглое здание с коринфскими колоннами, упомянутое на странице 103, в древние времена отличался "гармонией и красотой", как выразился греческий путешественник Павсамас (около 165 г. н.э.). К счастью, оно сохранилось лучше всего. Рис. 74, вид, сделанный со значительного расстояния, даст некоторое представление об этом качестве, которым справедливо восхищался Паузаниас. Напротив зрительного зала находилось здание сцены, от которого практически ничего не осталось, кроме фундаментов. Насколько можно установить, это здание сцены имело лишь небольшие архитектурные претензии до постклассического периода (т.е. после Элаксандера), но были возможности для элегантности, а также удобства в форме, приданной каменным или мраморным сиденьям, которыми был оборудован зрительный зал.

ГЛАВА IV.

ГРЕЧЕСКАЯ СКУЛЬПТУРА.—ОБЩИЕ СООБРАЖЕНИЯ.

В микенский период, как мы видели, искусство скульптуры практически не существовало, за исключением создания небольших изображений и украшения небольших предметов. Теперь мы должны перейти к рассказу о возвышении этого искусства до независимого и главенствующего положения, о его совершенстве и последующем упадке. Новичок не должен ожидать, что эта история будет рассказана с такой полнотой и уверенностью, какие только возможны при работе с искусством эпохи Возрождения или любого более современного

периода. Невозможность равной полноты и достоверности здесь станет очевидной, когда мы рассмотрим, каковы наши материалы для построения истории греческой скульптуры.

Во-первых, у нас есть ряд упоминаний, более или менее относящихся к делу, у древнегреческих и римских авторов, главным образом времен Римской империи. Эти заметки имеют самое разное описание. Они исходят от авторов с самыми разными вкусами и с самой неодинаковой степенью достоверности. Как правило, они очень расплывчаты, оставляя невысказанным большую часть того, что мы хотим знать. И они носят настолько случайный характер, что, взятые все вместе, они не охватывают всей области. Ничто похожее на все работы великих скульпторов, не говоря уже о менее значительных, даже поименно не упоминается в дошедшей до нас древней литературе.

Во-вторых, у нас есть несколько сотен оригинальных надписей, относящихся к греческим произведениям скульптуры и содержащих имена художников, которые их создали. Это была обычная практика, особенно в случае с независимыми статуями в круглом виде, когда скульптор ставил свою подпись, как правило, на пьедестале. К сожалению, хотя для нас сохранилось большое количество этих пьедесталов с надписями, у нас очень редко бывают статуи, которые когда-то стояли на них. Более того, имена художников, которых мы встречаем на пьедесталах, в значительной доле случаев являются именами, даже не упоминаемыми в наших литературных источниках. На самом деле, есть только один неоспоримый случай, когда у нас есть как статуя, так и принадлежащий ей пьедестал, на последнем из которых начертано имя художника, известного нам по литературной традиции. (См. страницы 212-3.)

Тем не менее, как ни странно, у нас есть настоящие остатки греческой скульптуры, постоянно пополняющийся запас, но все же лишь незначительный остаток того, что когда-то существовало. Эти работы сильно изуродованы. Ни одна фигура в натуральную величину не дошла до нас абсолютно неповрежденной; но лишь немногие избежали серьезных увечий. Большинство из тех, что были найдены до начала этого столетия, и некоторые из тех, что были найдены с тех пор, были подвергнуты процессу, известному как "реставрация". Были поставлены недостающие детали, часто в самом произвольном и безвкусном виде, а поврежденные поверхности, например, грани, были отполированы, что привело к непоправимым повреждениям.

Опять же, важно признать, что сохранившиеся до нас творения греческой скульптуры являются частично оригинальными греческими произведениями, частично копиями, выполненными во времена римской империи с греческих оригиналов. Оригиналы, и особенно важные оригиналы, редки. От статуй из золота и слоновой кости не осталось и следа. Изделия из бронзы, когда-то исчислявшиеся тысячами, давным-давно, за редким исключением, отправились в плавильный котел. Даже мраморные скульптуры, хотя этот материал был менее ценным, были брошены в печь для обжига известки, или использованы в качестве строительного камня, или бессмысленно изуродованы, или испорчены из-за небрежности. На сегодняшний день не существует ни одной сертифицированной оригинальной работы любого из шести величайших скульпторов Греции, за исключением Гермеса Праксителя (см. стр. 221). Копий стало больше. Как в наши дни многие музеи и частные дома украшают свои стены копиями картин "старых мастеров", так и общественные и частные здания императорского Рима и многих городов, находившихся под его властью, гораздо чаще украшались копиями знаменитых работ скульпторов Древней Греции. Таким образом, любое произведение скульптуры можно

размножать бесконечно; и вот так и получается, что мы часто обладаем несколькими копиями или даже несколькими десятками копий одного и того же оригинала. Большинство известных нам шедевров греческой скульптуры вообще известны только таким образом.

Поэтому возникает вопрос, насколько эти копии подлежат доверительному хранению? Ответить в общих чертах невозможно. Очень мало примеров, когда мы располагаем одновременно оригиналом и копией. Лучший пример такого рода представлен на рис. 75 по сравнению с рис. 132. Здесь голова, передние конечности и ступни копии являются современными и, следовательно, не принимаются во внимание. Ограничивая свое внимание античными частями фигуры, можно увидеть, что это довольно близкая, но в то же время жесткая и безжизненная имитация оригинала. Это дает нам некоторую меру степени Фиделяти мы можем ожидать в благоприятных случаях. Вообще говоря, мы должны оценивать достоверность копии по качеству ее изготовления и путем сравнения с другими копиями, если таковые существуют. Часто мы находим две или более копий, максимально совпадающих друг с другом. Это показывает — и вывод подтверждается другими свидетельствами, — что во времена римской Империи существовали способы воспроизведения статуй с помощью механических измерений. В то же время сравнение копий делает очевидным, что переписчики, даже стремясь быть точными в основном, часто относились к деталям и аксессуарам с большой долей свободы. Конечно, мастерство и добросовестность переписчиков также сильно различались. Наконец, помимо копий, мы должны работать с вариациями и модернизациями на каждом уровне более ранних работ. При таких обстоятельствах легко увидеть, что задача восстановления утраченного оригинала по сохранившимся имитациям является очень деликатной и опасной. Кто мог бы адекватно оценить Сикстинскую мадонну, если бы неподражаемое мастерство Рафаэля было известно нам только из вторых рук?

Любая история греческой скульптуры пытается собрать воедино несколько классов свидетельств, описанных выше. Он классифицирует настоящие останки, стремясь как обозначить каждому изделию место и дату изготовления и на основе непосредственного изучения и сравнения сделать вывод о прогрессе художественных методов и идей. И это он делает с постоянными ссылками на то, что литература и надписи должны сказать нам. Но в орлргmentary состояние наших материалов, очевидно, что вся эта тема должна быть связана с сомнением. Действительно, был достигнут большой и неуклонный прогресс с тех пор, как Винкельман, основатель науки классической археологии, выпустил первую "Историю древнего искусства" (опубликована в 1763 году); но сумерки все еще царят над многими важными вопросами. Это общее предупреждение следует иметь в виду при чтении этого или любого другого справочника по данной теме.

Далее мы можем перейти к материалам и техническим процессам греческой sculpture. Они могут быть классифицированы следующим образом:

(1) Дерево. Дерево часто, если не исключительно, использовалось для изготовления самых ранних греческих храмовых изображений, тех грубых хоан, многие из которых сохранились до наших дней и к которым относятся с особым почтением. Мы даже слышали о деревянных статуях, сделанных в период развития греческого искусства. Но эта, безусловно, была исключительной. Дерево не играет никакой достойной упоминания роли в полностью развитой

скульптуре Греции, за исключением того, что оно использовалось при изготовлении статуй из золота и слоновой кости или дешевых заменителей для них.

(2) Камень и мрамор. Различные некристаллизованные известняки часто использовались в архаический период, а кое-где даже в пятом веке. Но белый мрамор, которым изобилует Греция, также рано вошел в обиход, и его огромное превосходство над известняком в скульптурных целях привело к отказу от последнего. Самыми отборными сортами мрамора были паросский и пентелический (см. стр. 77). Оба они экспортировались во все уголки греческого мира.

Греческая мраморная статуя или группа часто сделана не из цельного куска. Таким образом, "Афродита Мелосская" (стр. 249) была сделана из двух основных частей, место соединения проходило чуть выше драпировки, в то время как несколько меньших частей, включая левую руку, были изготовлены отдельно и прикреплены. "Лаокоон" group (стр. 265), который, по недвусмысленному утверждению Плиния, был сделан из цельного куска, на самом деле состоит из шести. Часто голова изготавливалась отдельно от тела, иногда из мрамора более высокого качества, а затем вставлялась в подготовленное для нее гнездо в нижней части фигуры. И очень часто, когда статуя состояла в основном из цельного блока, к ней прикреплялись небольшие фрагменты, иногда в значительном количестве. Конечно, соединение было произведено с особой тщательностью и ускользнуло бы от обычного наблюдения.

При изготовлении современной мраморной скульптуры художник сначала делает глиняную модель, а затем простой рабочий изготавливает из нее мраморную копию. С другой стороны, в лучший период греческого искусства, по-видимому, не существовало механического копирования отточенных моделей. Должно быть, часто существовали предварительные рисунки или даже глиняные модели, возможно, небольшие, для привлечения внимания; но скульптор, вместо того чтобы копировать с помощью точных измерений, рисовал свободно, поскольку его вдохновляли гений и профессиональная подготовка. Если он допускал ошибку, результат не был фатальным, потому что он мог исправить свою ошибку, прикрепив новый кусок мрамора. Но даже в этом случае умение работать таким образом предполагает изумительную точность глазомера и руки. Этой способности и этому методу мы можем приписать что-то от свободы, жизненности и импульсивности греческой мраморной скульптуры — качеств, которые механический метод производства имеет тенденцию разрушать. Обратите также внимание, что, в то время как фронтоны, метопы, фризы и рельефы на пьедесталах часто выполнялись подчиненными по проекту главного художника, любая важная статуя или группа из мрамора, по всей вероятности, была высечена самой рукой мастера.

Еще один важный факт, о котором мало кто способен достаточно постоянно помнить, заключается в том, что греческая мраморная скульптура всегда была более или менее раскрашена. Это подтверждается как утверждениями древних авторов, так и более полными и недвусмысленными свидетельствами о бесчисленных реальных останках. (Особенно см. страницы 148, 247.) Из этих источников мы узнаем, что глаза, брови, волосы и, возможно, губы регулярно раскрашивались, и что драпировки и другие аксессуары часто раскрашивались полностью или частично. Что касается обращения с телом, свидетельства противоречивы. Сообщается о некоторых случаях, когда плоть мужчин была окрашена в красновато-коричневый цвет, как в египетской скульптуре. Но мне кажется, что имеющиеся свидетельства позволяют сделать вывод, что это было необычно для мраморной скульптуры. На саркофаге "Александр" обнаженная плоть была с помощью определенного процесса тонирована до оттенка слоновой

кости, и такая обработка, возможно, была правилом, хотя на большинстве скульптур, сохранивших остатки цвета, нет и следа этого. Обратите внимание, что везде, где применялся цвет, он наносился "ровными" оттенками, то есть без градуировки или shaded.

Этот полихромный характер греческой мраморной скульптуры расходится с тем, к чему мы, современные люди, привыкли со времен Возрождения. Практикой и теорией нас учили, что скульптура и живопись - это совершенно разные искусства. А в массовом отказе скульптуры от любого цвета было даже замечено особое отличие, претензия на первенство в иерархии искусств. У греков такой идеи не было. Скульптура древних народов вокруг них была полихромной; их собственная ранняя скульптура из дерева и грубого камня почти обязательно была такой же; их архитектура, с которой часто ассоциировалась скульптура, была такой же. Таким образом, окраска мраморной скульптуры была естественным результатом влияния, под которым эта скульптура была отлита. И, конечно, греческий глаз получил удовольствие от сочетания формы и цвета и, вероятно, счел бы чисто белые фигуры, подобные нашим, скучными и холодными. У нас больше возможностей судить о греческом вкусе в этом вопросе, чем в вопросе цветной архитектуры, поскольку у нас есть греческие скульптуры, которые сохранили свой колорит почти нетронутым. Вид саркофага "Александр" если и не произведет революцию в нашем собственном вкусе, то, по крайней мере, развеет любые опасения, что греческий художник был способен оскорбить красотупрекрасной формы вульгарным дополнением.

(3) Бронза. Этот материал (сплав меди с оловом, а иногда и свинцом), всегда более дорогой, чем мрамор, был любимым материалом некоторых из самых выдающихся скульпторов (Мирона, Поликлита, Лисиппа) и для определенных целей всегда отдавал предпочтение.....Искусство отливки небольших изображений из цельной бронзы уходит корнями далеко в доисторический период Греции. Также в ранние времена (мы не можем сказать, насколько ранние) большие бронзовые статуи могли быть сделаны из нескольких отдельных частей, сформованных с помощью молотка и склепанных вместе. Такую работу видел в Спарте путешественник Павсаний, и он считал ее самой древней из существующих статуй из бронзы. Большой импульс бронзовой скульптуре, должно быть, придало внедрение процесса литья по выплавляемым моделям. Павсаний неоднократно приписывает изобретение этого процесса Реку и Теодору, двум самосским художникам, которые процветали, по-видимому, в начале VI века. Это может быть в основном правильно, но гораздо более вероятно, что этот процесс был заимствован из Египта, чем изобретен независимо.

При изготовлении бронзовой статуи необходимо сначала изготовить точную глиняную модель. После этого обычная греческая практика, по-видимому, заключалась в том, чтобы расчленить модель и отлить каждую часть отдельно. Затем несколько бронзовых деталей были тщательно соединены заклепками или припоем, а небольшие дефекты были устранены вставкой четырехугольных пластин из бронзы. При отливке глазницы всегда оставались полыми, и в них вставлялись глазные яблоки из стекла, металла или других материалов, имитирующих роговицу и радужную оболочку. [Примечание: у мраморных статуй также иногда были вставленные глаза] Наконец, все было обработано соответствующими инструментами, волосы, например, были расчесаны острой гравировкой и, таким образом, приобрели особуюметаллическую четкость текстуры.

Поскольку полая бронзовая статуя намного легче мраморной и гораздо менее хрупкая, скульптор мог бы быть гораздо смелее в создании фигуры из первого материала, чем из второго.

Следовательно, когда греческая бронзовая статуя копировалась в мраморе во времена Римской Империи, часто приходилось добавлять уродующую опору, отсутствовавшую в оригинале (см. рис. 101, 104 и др.). Таким образом, наличие такой подставки в мраморном изделии является одной из причин, по которой предполагается, что это бронзовый оригинал. Другие указания, указывающие в том же направлении, обеспечиваются особой остротой краев, например, век и бровей, а также металлической обработкой волос. Эти моменты хорошо проиллюстрированы на рис. 76. Обратите особое внимание на завитки, которые в оригинале должны были быть сделаны из отдельных полосок бронзы, скрученных и прикрепленных после отливки фигуры.

Бронзовые рельефы не отливались, а изготавливались методомковки. Это то, что называется повторной обработкой. Эти бронзовые рельефы были небольшого размера и использовались для украшения шлемов, кирас, зеркал и так далее.

(4) Золото и слоновая кость. Хризелефантиновые статуи, то есть изваяния из золота и слоновой кости, должно быть, из-за дороговизны материалов всегда были сравнительно редкими. Большинство из них, хотя и не все, были простыми изображениями, а самые известные были колоссальных размеров. Мы очень недостаточно информированы о том, как были сделаны эти фигурки. Колоссальные из них представляли собой прочный каркас из бревен и металлических прутьев, поверх которого была сооружена деревянная фигура. К нему были прикреплены голд и слоновая кость, причем слоновая кость использовалась для изготовления мяса, а золото - для всех остальных частей. Золото на Афине Парфенона (см. стр. 186) весило намного больше тонны. Но какими бы дорогостоящими ни были эти работы, восхищение, испытываемое ими, похоже, не было вызвано какой-либо мыслью об этом факте.

(5) Терракота. Она использовалась во все времена для изготовления небольших фигурок высотой в несколько дюймов, огромное количество которых сохранилось до наших дней. Но большие терракотовые фигурки, подобные тем, что были распространены в Этрурии, вероятно, были довольно необычными в Греции.

Греческая скульптура может быть классифицирована, в соответствии с целями, которым она служила, по следующим разделам:

(1) Архитектурная скульптура. Храм вряд ли можно было считать завершенным, если он не был украшен большей или меньшей частью скульптуры. Главное место для такой скульптуры было на фронтонах и особенно на главном, или восточном, фронтоне. Рельефная скульптура может быть нанесена на дорические метопы или ионический фриз. И, наконец, отдельные статуи или группы могли быть размещены в виде акротерий на вершине и нижних углах фронтона. Подобным образом могли быть украшены и другие священные здания, помимо храмов. Но мы очень мало слышим о скульптурах на светских зданиях.

(2) Культовые изображения. Как правило, в каждом храме или святилище имелась по крайней мере одна статуя божества или каждого божества, которому там поклонялись.

(3) Скульптуры по обету. У греков была привычка преподносить своим божествам всевозможные предметы в знак признания прошлых благосклонностей или в надежде на благосклонность в будущем. Среди этих обетных предметов или произведений АНАФЕМЕТЫ большое и важное место занимали скульптуры. Сюжеты таких скульптур были разнообразными. Статуи бога или богини, которым посвящение было сделано, были общими; но, возможно, все-таки простолюдин были изображены человеческие лица, либо дедипоказателей самих себя или

других, в которых они были почти интересно. Под эту последнюю голову подпадает большая часть многочисленных статуй победителей атлетических игр. Они устанавливались на территории храмов, подобных храму Зевса в Олимпии, Аполлона в Дельфах или храму Афины на Афинском акрополе, и, по крайней мере теоретически, предназначались скорее как благодарственные подношения, чем как средство прославления самих победителей.

(4) Надгробная скульптура. Скульптурные надгробные памятники были распространены в Греции по крайней мере еще в VI в. до н.э. Самым обычным памятником была мраморная плита — форма менялась в зависимости от места и времени — с рельефным идеализированным изображением умершего человека, часто вместе с членами его семьи.

(5) Почетные статуи. Статуи, изображающие выдающихся людей, современных или нет, могли быть установлены государственными властями в светских местах или в святилищах. Самый ранний известный случай такого рода произошел с Гармодием и Аристоклитом вскоре после 510 года до н.э. (см. страницы 160-4). Постепенно эта практика стала обычным явлением, достигнув экстравагантного развития в период после Александра.

(6) Скульптура, используемая просто как украшение и не имеющая священного или общественного характера. Этот класс относится в основном, если не полностью, к последнему периоду греческого искусства. Было бы выходить за рамки наших доказательств, если бы сказать, что никогда в великую эпоху греческой скульптуры статуя или рельеф не производились просто как украшение частного дома или интерьера светского здания. Но несомненно то, что спрос на подобные вещи довремен Александра, если он вообще существовал, был незначительным. Этим можно пренебречь при широком обзоре условий художественного производства в великую эпоху.

Приведенный выше список, хотя и не совсем исчерпывающий, является достаточным для настоящих целей. Будет видно, насколько вдохновляющей и возвышающей была роль, отведенная скульптуре в Греции. Его работы, предназначенные для того, чтобы их увидели умные и сочувствующие толпы, обращались не к более грубым элементам их натуры, а к самым серьезным и возвышенным. Поэтому греческая скульптура лучшего периода всегда чиста и благородна. Грубые аспекты греческой жизни, которые бесстыдно выставляются напоказ в аттических комедиях, как и в некоторых рисунках на аттических вазах, не вторгаются в сферу этого искусства.

Возможно, здесь уместно сказать несколько слов в объяснение той откровенной и невинной наготы, которая является столь характерной чертой лучшего греческого искусства. Восхищение греков мужским телом и готовность демонстрировать его были тесно связаны с необычайным значением в Греции гимнастических упражнений и состязаний, а также с привычками, которые они породили. Уже в седьмом веке, если не раньше, участники пеших забегов в Олимпии обходились без набедренной повязки, которая раньше была единственным покрывалом, которое носили. В других олимпийских состязаниях поданному таким образом примеру последовали лишь некоторое время спустя, но в гимнастических упражнениях повседневной жизни тот же обычай, должно быть, возобладал раньше. Таким образом, в отличие от примитивных греческих чувств и от чувства "варварских хариан" в целом, демонстрация мужчинами обнаженного тела среди мужчин стала рассматриваться как нечто совершенно почетное. Не могло быть лучшего доказательства этого, чем тот факт, что бог-лучник Аполлон,

чистейший бог в греческом пантеоне, не снисходит в греческом искусстве до того, чтобы скрывать великолепие своего облика.

Греческая скульптура имела сильно идеализирующий уклон. Боги и богини были задуманы по подобию человеческих существ, но человеческих существ, освобожденных от жуткого порока, ставших величественными и прекрасными благодаря художественному воображению. Сюжеты архитектурной скульптуры были в основном мифологическими, исторические сцены были очень редки в чисто греческих работах; и эти легендарные темы не представляли особого соблазна для буквального копирования повседневной жизни. Но что наиболее примечательно, так это то, что даже в изображении реальных человеческих личностей, например, в статуях спортсменов и на надгробных памятниках, греческая скульптура в лучший период, кажется, даже не стремилась к точному портретированию. Развитие реалистической портретной живописи принадлежит главным образом эпохе Александра и его преемников.

Мистер Раскин заходит так далеко, что говорит, что грек "никогда не выражает личный характер" и "никогда не выражает сиюминутную страсть". [Примечание: "Аратра Пентеличи", Лекция VI, разделы 191, 193.] Это опрометчивые вердикты, требующие большой квалификации. Для искусства четвертого века они вообще не подойдут, не говоря уже о более позднем периоде. Но они могут быть полезны, если заставят нас отметить предпочтение типичного и постоянного, с которого начинается греческая скульптура, и очень грубый способ, которым она продвигается к выражению индивидуального и преходящего. Однако даже в самый лучший период самое большее, о чем мы имеем право говорить, - это преобладающая тенденция. Греческое искусство во все времена было очень живым, и ученик должен быть готовым находить исключения из любой формулы, которая может быть сформулирована.

ГЛАВА V.

АРХАИЧЕСКИЙ ПЕРИОД ГРЕЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ. ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА: 625 (?) - 550 гг. до н.э.

Дата, предложенная выше для начала периода, с которым мы имеем дело в первую очередь, не должна рассматриваться как претендующая на точность. У нас нет возможности назначить определенную дату ни одному из самых примитивно выглядящих произведений греческой скульптуры. Все, что можно сказать, это то, что работы, которые можно с уверенностью датировать примерно серединой VI века, демонстрируют такую степень прогресса, которая предполагает более полувека развития с момента первых грубых зачатков.

Традиция и более многочисленные свидетельства реальных останков учат нас, что эти ранние попытки создания скульптур из камня или мрамора не ограничивались каким-то одним местом или узкой областью. Напротив, центры художественной деятельности были многочисленны и широко рассредоточены — острова Крит, Парос и Наксос; ионические города Малой Азии и прилегающие острова Хиос и Самос; в самой Греции Беотия, Аттика, Аргонида, Аркадия, Лакония; на Сицилии греческая колония Селин; и, несомненно, многие другие. Очень трудно понять, насколько эти разные места были независимы друг от друга; другими словами, насколько мы имеем право говорить о местных "школах" скульптуры. Конечно, с самого начала между некоторыми из этих мест было много действий и реакций, и одна из главных проблем предмета состоит в том, чтобы обнаружить действительно исходные центры художественного

импульса и проследить распространение художественных типов, стилей и методов от места к месту. Вместо того чтобы пытаться здесь обсуждать или решать этот сложный вопрос, будет лучше просто передать в обзоре несколько типичных произведений раннего архаического периода из различных мест.

Первое место можно отдать мраморному изображению (рис. 77), найденному в 1878 году на острове Делос, древнем центре поклонения аполлинам у ионийцев. На левой стороне фигуры раннегреческими иероглифами выгравирована метрическая надпись, свидетельствующая о том, что статуя была посвящена Артемиде неким Никандром Наксосским. Предназначался ли он для изображения богини Артемиды или женщины Никандры, мы не можем сказать; да и сам этот вопрос не имеет для нас большого значения. Перед нами чрезвычайно грубая попытка изобразить задрапированную женскую фигуру. Фигура стоит прямо, ноги сведены вместе, руки опущены, лицо смотрит прямо вперед. Одежда облегает тело, как облегающее платье, без малейшего намека на складки. Туловище у сзади плоское или почти такое же, в то время как спереди выпуклость груди обусловлена простым расположением двух плоскостей, верхней и нижней, сходящихся под углом. Бесформенные руки не были оторваны от боков, за исключением только талии. У пояса тело ограничено параллельными плоскостями спереди и сзади и закруглено по бокам. Короткий выступ внизу, слегка закругленный и частично разделенный, подходит для ступней. Черты лица слишком избиты, чтобы их можно было комментировать. Большая часть волос грубой массой ниспадает на спину, но с обеих сторон пучок, разделенный бороздками на четыре пряди, отделяется и спускается на грудь. Это примитивное изображение не является единичным экземпляром в своем роде. Несколько похожих фигур или фрагментов фигур были найдены на острове Делос, в Беотии и в других местах. У небольшой статуэтки такого типа, найденной в Олимпии, но, вероятно, изготовленной в Спарте, неплохо сохранилось уродливое лицо.

Другая серия фигур, представленных гораздо более многочисленно, дает нам соответствующий тип мужской фигуры. Один из самых ранних примеров этой серии показан на рис. 78 - статуя из накийского мрамора в натуральную величину, найденная на острове Тера в 1836 году. Фигура полностью обнаженная. Поза похожа на позу только что описанного женского типа, за исключением того, что левая нога выдвинута вперед. Другие статуи, сходные с этой по позе, но показывающие различные стадии развития, были найдены во многих местах, от Самоса на востоке до Крита на западе. Считалось, что некоторые черты этого класса фигур свидетельствуют о египетском влиянии. [Сноска: смотрите издание Вольтерсом книги Фридрихса "Gipsabgüsse antiker Bildwerke", стр. 11-12.] Жесткое положение могло быть принято независимо примитивной скульптурой где угодно. Но тот факт, что левая нога неизменно выдвинута вперед, узость бедер и слишком высокое положение, часто придаваемое ушам, — неужели в этой группе совпадений со стереотипными египетскими стоячими фигурами обошлось без подражания? Нет никаких исторических трудностей в предположении о египетском влиянии, поскольку уже в седьмом веке греки, несомненно, посещали Египет, и, возможно, именно в этом столетии в дельте Нила была основана греческая колония Навкратис. У греков была возможность увидеть египетские статуи; и, кроме того, египетские статуэтки, возможно, достигли греческих берегов в результате торговли. Но правду об этом вопрос, что это, может, ранних греческих скульпторов, насколько это было возможно, избе от рабски подражая фиксированной прототипа. Они пользовались своими собственными глазами и стремились, каждый по-своему, передать то, что видели. Это становится очевидным, когда рассматриваются различные примеры рассматриваемого сейчас класса фигур.

Наш рисунок для романа Thera - едва ли больше, чем первая попытка. Анатомических деталей очень мало, а то, что есть, неверно; особенно непонятны форма и мышцы живота. Голова обладает рядом характеристик, которым было предопределено долго сохраняться в греческой скульптуре. Таковы выпуклые глазные яблоки, выступающие скулы, квадратный, выступающий подбородок. Такова же форма рта со слегка приподнятыми уголками — черта, почти, хотя и не совсем, универсальная для греческих лиц на протяжении более чем столетия. Это детский способ скульптора придать лицу выражение жизнерадостности, и вместе с ним часто появляется восходящий разрез глаз от внутренних к внешним уголкам. Изображая этого юношу с длинными волосами, скульптор следовал актуальной моде того времени, моде, от которой отказались только в пятом веке, а в Спарте - и позже. Следует обратить внимание на внешний вид волос на лбу и висках. Они уложены симметрично в образные спиральные завитки, по пять завитков с каждой стороны. Симметрия в расположении волос спереди постоянна в ранней греческой скульптуре, и та или иная схема спиральных завитков чрезвычайно распространена.

Одно время считалось, что все эти обнаженные стоящие фигуры олицетворяли Аполлона. Теперь точно известно, что иногда подразумевался Аполлон, но столь же точно, что тот же тип использовался и для мужчин. Греческая скульптура еще не научилась отличать божественные существа от человеческих. Так называемый "Аполлон" Тенеи (рис. 79), вероятно, представляющий собой надгробную статую умершего, был найден на месте древней Тенеи, деревни на территории Коринфа. Он необычайно хорошо сохранился, ничего не пропало, кроме средней части правой руки, которая была полностью восстановлена. Этот рисунок демонстрирует значительное улучшение по сравнению с его коллегой из Теры. Жесткая поза, конечно, сохраняется без изменений, за исключением легкого сгибания рук в локтях; и мы снова видим выпуклые глаза, скулы и подбородок, а также улыбающийся рот. Но руки гораздо более отделены от боков, и моделирование фигуры в целом гораздо более детальное. Недостатков все еще предостаточно, но некоторые детали прорисованы очень хорошо, особенно голени и ступни, и фигура кажется живой. Положение ступней, прижатых к земле и параллельных друг другу, показывает нам, как завершить в воображении "Аполлона" Теры и других изуродованных участников сериала. Греческая скульптура даже в самый ранний период своего существования не могла ограничиться отдельными стоящими фигурами. Желание украшать фронтоны храмов и храмоподобных зданий привело к использованию более сложных композиций. Самые ранние известные фронтоновые скульптуры были найдены на Афинском Акрополе при раскопках 1885-90 годов (см. стр. возраст 147). Самым примитивным из них является низкий рельеф из мягкого пороса (см. стр. 78), изображающий Геракла, убивающего многоголовую гидру. Несколько более поздней, но все еще очень грубой является группа, показанная на рис. 80, которая когда-то занимала правую половину фронтона. Материалом здесь служит более твердый поролон, и фигуры практически круглые, хотя из-за связи с фоном работу следует отнести к разряду горельефных. Мы видим тройного монстра, или, скорее, трех монстров, с человеческими плечами, туловищами и руками, человеческие тела переходят в длинные змеиные тела, свернувшиеся вместе. Единственная пара крыльев была разделена между двумя самыми крайними из трех существ, в то время как змеиные головы, растущие из человеческих тел, делали вид групп еще более зловещим. Центр фронтона, вероятно, занимала фигура Зевса, метящего свою молнию в этого странного врага. Таким образом, перед нами сцена из одного из любимых сюжетов греческого искусства всех периодов — гигантомахии, или битвы богов и великанов. Рис. 81 дает лучшее представление о ближайшей из трех головок. [Примечание: Сомнительно, принадлежит ли эта голова тому месту,

где она помещена на рис. 80, или другой группе фронтонов, фрагменты которой были найдены.] Она была полностью покрыта коркой краски, все еще довольно хорошо сохранившейся. Плоть была красной; волосы, усы и борода - голубыми; радужная оболочка глаз - зеленой; брови, края век и зрачки - черными. Значительное количество ранних скульптур Пороса было найдено на Афинском Акрополе. Все они были щедро раскрашены. Таким образом, низкое качество материала было в значительной степени или полностью скрыто.

На рис. 82 показана еще одна афинская работа, найденная на Акрополе в 1864-65 годах. Она сделана из мрамора и, очевидно, более поздней эпохи, чем скульптуры Пороса. В 1887 году был найден пьедестал этой статуи с частью правой ступни. Надпись на пьедестале показывает, что статуя была посвящена какому-то божееству, несомненно Афине, чьей территорией был Акрополь. Тогда фигура, вероятно, представляет посвящающего, приносящего в жертву теленка. Положение тела и ног здесь такое же, как в фигурах "Аполлона", но сюжет вынудил скульптора изменить положение рук. Еще одно отличие от фигур "Аполлона" заключается в том, что эта статуя не полностью обнажена. Одежду, однако, трудно разглядеть, так как она плотно прилегает к телу владельца и выдает свое существование только по краям. Скульптор еще не научился изображать складки драпировки

В Британском музее хранится серия из десяти сидящих фигур из паросского мрамора, которые когда-то были расставлены вдоль подхода к важному храму Аполлона близ Милета. На рис. 83 показаны три из них. Они расположены в предполагаемом хронологическом порядке, самом раннем, наиболее удаленном. Только первые два относятся к рассматриваемому периоду. Фигуры тяжелые и неуклюжие, и закутаны, как мужчины, так и женщины, в драпировки, которые оставляют открытыми только головы, передние конечности и пальцы ног. Интересно наблюдать, как сменяющие друг друга скульпторы решают проблему передачи складок свободной одежды. Только дойдя до последней из трех статуй, мы обнаруживаем какую-либо глубину складок, и эта фигура явно относится ко второй половине архаического периода.

Перенесясь теперь с восточных границ греческой цивилизации на запад, мы можем взглянуть на скульптурную метопу из Селина на Сицилии (рис. 84). Этот город был основан, согласно нашему лучшему древнему авторитету, примерно в 629 году до нашей эры, и храм, из которого взята наша метопа, безусловно, один из старейших, если не самый древний, из многих храмов этого места. Материалом метопы, как и всего храма, является местный порос, а работа выполнена в горельефе. Сюжет - Персей, отрезающий голову Медузе. Горгона пытается убежать — положение, приданное ее ногам, используется в ранней греческой скульптуре и вазописи для обозначения быстрого движения, — но ее настигает преследователь. Из крови Медузы произошел, согласно легенде, крылатый конь Пегас; и художник, желая рассказать как можно больше об этой истории, ввел Пегаса в свою композицию, но был вынужден уменьшить его до миниатюрных размеров. Богиня Афина, покровительница Персея, занимает то, что осталось от поля. Нет необходимости останавливаться словами на уродстве этого рельефа, уродство которого лишь частично объясняется самим предметом. Учащийся должен отметить, что тело каждой из трех фигур видно спереди, в то время как ноги расположены в профиль. Такое же искажение встречается во второй метопе того же храма, изображающей Геракла, уводящего двух проказливых карликов, которые пытались ему досаждать, и на самом деле является обычным явлением в ранних греческих произведениях. Мы находим нечто подобное в египетских рельефах и картинах (см. стр. 33), но этот метод изображения человеческой формы настолько естественен для первобытного искусства, что нам нет необходимости предполагать

здесь египетское влияние. Одежды Персея и Афины демонстрируют такой значительный прогресс в изображении складок, что возникает сомнение в том, чтобы отнести этот храм к седьмому веку, как некоторые хотели бы, чтобы мы это сделали. Подобно скульптурам пороса в Аттике, эти метопы Селина, кажется, были покрыты краской.

Рис. 85 снова возвращает нас в страну Делос, где статуя была обнаружена в 1877 году. Он сделан из паросского мрамора и значительно меньше натурального размера. Здесь представлена женская фигура, тело неестественно изогнуто в бедрах, как на селиновых метопах, ноги согнуты в позе быстрого движения. Сзади были крылья, от которых сейчас остались только обрубки. Сравнение этой статуи с аналогичными фигурами из Афинского Акрополя показало, что ступни не касались пьедестала, а драпировка служила опорой. Таким образом, цель художника состояла в том, чтобы изобразить летящую фигуру, вероятно, Символ Победы. Богиня одета в хитон (сорочку), на котором над поясом нет и следа складок, в то время как под поясом, между ног, есть ряд плоских неглубоких выступов. Лицо имеет обычные архаичные черты — выступающие глазные яблоки, щеки и подбородок, а также улыбающийся рот. Волосы изображены скрепленными чем-то вроде обруча, в который были вставлены металлические украшения, ныне утраченные. Как обычно, основная масса волос спадает прямо сзади, и несколько прядей, одинаковое количество с каждой стороны, спускаются на грудь. Как обычно, волосы спереди расположены симметрично; в этом случае меньший и больший плоские завитки с каждой стороны от середины лба сменяются непрерывной прядью волос, собранной в пять грешков.

Если, как обычно считалось, эта статуя стоит на пьедестале с надписью, который был найден рядом с ней, то перед нами работа некоего Архермуса Хиосского, известного нам по древней традиции как первый скульптор, изобразивший Победу с крыльями. Во всяком случае, это, если и Победа, то самая ранняя, о которой мы знаем. Она пробуждает наш интерес не столько из-за того, что она есть сама по себе, сколько потому, что она является предтечей великолепных Побед развитого греческого искусства.

До сих пор мы не встретили ни одной работы, которой можно было бы присвоить точную дату. Теперь мы испытываем удовлетворение от того, что нашли хронологическую веху на нашем пути. Об этом свидетельствуют некоторые фрагменты скульптуры, принадлежащие старому храму Артемиды в Эфесе. Дата постройки этого храма приблизительно установлена утверждением Геродота (I, 92) о том, что большинство его колонн были изображены Крезом, царем Лидии, правление которого длилось с 560 по 546 год до н.э. В ходе раскопок, проводившихся для Британского музея на месте Эфеса, в 1872 и 1874 годах было обнаружено несколько фрагментов этого сооружения шестого века. Даже некоторые буквы посвяительной надписи Креза были найдены на основаниях ионических столбов, что является долгожданным подтверждением свидетельств Геродота. Похоже, что колонны или некоторые из них были обработаны совершенно исключительным образом, самые нижние барабаны были украшены рельефной скульптурой. Власти Британского музея частично реставрировали один такой барабан (рис. 86), хотя и не гарантируя, что собранные здесь фрагменты скульптуры действительно принадлежат одной и той же колонне. Мужская фигура не очень привлекательна, но отчасти это связано с потрепанным состоянием лица. Гораздо привлекательнее женская голова, от которой, к сожалению, на нашем рисунке видна только задняя часть. Он имеет сильное семейное сходство с главой "Победы на Делосе", но демонстрирует заметное улучшение по сравнению с ней. Некоторые фрагменты скульптурного карниза, принадлежащие

тому же храму, также изысканны по стилю. В этой группе рельефов, какими бы фрагментарными они ни были, мы видим указание на развитие, достигнутое ионическими скульпторами примерно в середине VI века. Ибо, конечно, хотя Крез заплатил за колонны, работа была выполнена греческими художниками на месте, и, по-видимому, лучшими художниками, которых можно было нанять. Поэтому мы можем использовать эти скульптуры в качестве стандарта для датирования других работ, дата которых не установлена для нас внешними свидетельствами.

ГЛАВА VI.

АРХАИЧЕСКИЙ ПЕРИОД ГРЕЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ ВТОРАЯ ПОЛОВИНА 550-480 гг. до н. э.

Греческая скульптура сейчас вступает в стадию развития, которая обладает для современного исследователя исключительным и мощным очарованием. Правда, от несовершенного мастерства скульптора все еще остается много следов. Он не может ставить свои фигуры в совершенно простых позах, даже на рельефах, где задача проще, чем в круглой скульптуре. Его знания анатомии человека — то есть внешнего вида человеческого тела, представляющего собой всю художественную анатомию, которую кто-либо пытался познать во времена расцвета и великой эпохи греческой скульптуры, — все еще несовершенны, и его средства выражения все еще несовершенны. Например, у обнаженной мужской фигуры бедра по-прежнему остаются слишком узкими для плеч, а живот слишком плоским. Черты лица, упомянутые в предыдущей главе, — выступающие глазные яблоки, щеки и подбородок, улыбающийся рот — изменяются лишь очень постепенно. Как и в первом случае, верхнее веко не перекрывает нижнее веко у внешнего уголка, как того требует истина или, скорее, внешний вид, и в рельефной скульптуре глаз лица в профиль изображен так же, как при виде спереди. Текстура и расположение волос выражаются по-разному, но всегда с заметной любовью к симметрии и формализму. В сложном искусстве изображения драпировки много экспериментов и большой прогресс. По-видимому, именно у восточных ионийцев, возможно, на Хиосе, впервые было применено глубокое рассечение складок, а из Ионии этот метод лечения распространился в Афины и другие места. Когда используется драпировка, со стороны скульптора проявляется явное желание показать все, что он может, на самом деле больше, чем могло бы показаться на самом деле, формы под ней. Предметы одежды ниспадают строгими складками, иногда очень эластичными. Они выглядят так, как будто были задуманы как предметы одежды нестандартного покроя, тщательно накрахмаленные и выглаженные. Но нужно быть осторожным, делая выводы из несовершенной художественной манеры относительно актуальной моды того времени.

Но какими бы короткими были достижения в техническом совершенстве, работы этого периода полны не поддающегося определению очарования обещания. Более того, они отмечены простотой и искренностью намерений, отсутствием всякой показухи, добросовестной и любящей преданностью со стороны тех, кто их создал. И во многих из них нас трогает великая утонченность и нежность чувств, а также своеобразная греческая грация линий.

Чтобы проиллюстрировать эти замечания, мы можем сначала обратиться к Ликий, расположенной на юго-западе Малой Азии. Так называемая гробница "Гарпии" представляла собой огромный четырехгранный каменный столб, в верхней части которого была выдолблена квадратная погребальная камера. Мраморные барельефы украшали фасад этой камеры, лучшая из четырех плит видна на рис. 87 [Примечание: справа наша иллюстрация иллюстрация не совсем завершена] Справа изображена сидящая женская фигура, божество или умершая женщина,

которая держит в правой руке цветок граната, а в левой - плод граната. К ней приближаются три женщины: первая поднимает нижнюю часть своего хитона правой рукой и вытягивает вперед верхнюю одежду левой, вторая приносит плод и цветок, третья держит яйцо в правой руке и приподнимает хитон левой. Затем открывается вход в погребальный амбар, увенчанный миниатюрной короной, кормящей грудью своего теленка. Слева изображена еще одна сидящая женская фигура, держащая чашу для возлияний. Точное значение этой сцены неизвестно, и мы можем ограничить наше внимание ее художественными качествами. Здесь у нас есть первая возможность понаблюдать за принципом изоцефалии в греческой рельефной скульптуре; то есть за условностью, согласно которой головы фигур в протяженной композиции расположены почти на одном уровне, независимо от того, сидят ли фигуры, стоят ли они, верхом или находятся в любом другом положении. Основная цель этого соглашения, несомненно, состояла в том, чтобы избежать неприятных пробелов, которые возникли бы, если бы все фигуры были одинаковых пропорций. В данном случае, возможно, есть еще одно желание предположить, что благодаря большому размеру сидящих фигур они обладают большим достоинством богинь или обожествленных человеческих существ. Еще раз обратите внимание, как у каждой стоящей женщины одежда прилипает к телу сзади. Скульптор здесь жертвует правдой ради того, чтобы показать очертания фигуры. Наконец, обратите внимание на изящество, с которым используются руки, особенно у сидящей фигуры справа. Датировать это произведение можно ненамного позднее середины VI века, и стиль его соответствует стилю ионической школы.

При тиране Писистрате и его сыновьях Афины достигли такого значения в мире искусства, какого раньше не имели. Прекрасной аттической работой, которую мы, вероятно, можем отнести ко временам Писистрата, является большой авеню-памятник Аристиона (рис. 88). Материал - пентелийский мрамор. Форма памятника - высокая, узкая, слегка сужающаяся плита или стела - является обычной в Аттике этого периода. Человек, изображенный на низком рельефе, - это, конечно, сам Аристион. Он, вероятно, пал в битве, и поэтому предстает перед нами вооруженным. Поверх короткого хитона он носит кожаную кирасу с двойным рядом клапанов внизу, на голове у него небольшой шлем, полностью оставляющий лицо открытым, на ногах поножи; а в левой руке он держит копье, положение левой руки и кистей несколько затруднено из-за ограниченности пространства. В целом, анатомия, насколько она показана, заслуживает похвалы, хотя можно найти недостатки в форме бедер. Волосы, гораздо более короткие, чем обычно в архаический период, уложены аккуратными завитками. борода, остриженная спереди заостренно, изображена параллельными бороздками. Хитон, там, где он виднеется из-под кирасы, собран в симметричные жгуты. На рельефе, а также на заднем плане видны значительные следы цвета, некоторые из них можно увидеть на нашей иллюстрации на кирасе.

Наши знания о ранней аттической скульптуре были значительно расширены благодаря тщательному исследованию вершины Афинского Акрополя в 1885-90 гг. Что касается этих важных раскопок, следует помнить, что в 480 и снова в 479 гг. Акрополь был оккупирован персами, принадлежавшими к армии вторжения Ксеркса, которые превратили здания и скульптуры на этом месте в груды почерневших от огня руин. Эти обломки использовались афинянами в поколении, непосредственно следовавшем за ними, для повышения общего уровня вершины Акрополя. Весь этот материал, пролежавший в земле около двадцати трех с половиной столетий, теперь был восстановлен. В свете недавно найденных останков, которые включают многочисленные пьедесталы с надписями, видно, что во времена правления Писистрата и его сыновей Афины привлекали к себе талантливых скульпторов из других

греческих общин, особенно с Хиоса и Ионии энергично. Именно ионическим скульпторам и афинским скульпторам, испытавшим ионическое влияние, мы должны приписать почти все те стоящие женские фигуры, которые составляют главную часть новых сокровищ музея Акрополя.

Фигуры этого типа левой ногой, как правило, немного выдвинуты вперед, туловище и голова смотрят прямо вперед с примитивной скованностью. Но руки больше не висят прямо по бокам, одна из них, обычно правая, вытянута в локте, в то время как другая поднимает объемную драпировку. Многие статуи сохраняют обильные следы окраски на волосах, бровях, глазах, драпировках и украшениях; ни в коем случае плоть не дает никаких свидетельств того, что ее раскрашивали (см. стр. 119). Рис. 89 взят с иллюстрации, на которой изображен цвет, каким он был, когда статуя была впервые найдена, до того, как она пострадала от воздействия окружающей среды. Рис. 90 сам по себе не является одним из самых приятных в серии, но он представляет особый интерес не только из-за его исключительно большого размера - его высота превышает шесть с половиной футов, — но и потому, что нам, вероятно, известно имя и кое-что еще о его создателе. Если, что кажется вполне вероятным, статуя принадлежит пьедесталу с надписью, на котором она установлена на иллюстрации, то перед нами оригинальная работа того самого Антенора, которому афинский народ вскоре после изгнания тирана Гиппия и его семьи в 510 году поручил создать бронзовую группу Гармодия и Аристокитона (см. стр. 160-4). Эта статуя, конечно, может быть одной из его ранних работ.

На первый взгляд эти фигуры кажутся многим неподготовленным наблюдателям просто гротескными. Некоторые из них действительно странные; на рис. 91 показана одна, которая особенно примечательна. Но вскоре они становятся всепоглощающе интересными, а затем и восхитительными. На странного вида, загадочная одежда, [Примечание: рис. 91] надета только одна одежда - ионический хитон, длинная льняная сорочка, подпоясанная на талии и подтянутая так, чтобы ниспадать, скрывая пояс. Рис. 89, 90, 92 93 поверх этого наденьте вторую одежду, которая перекидывается через правое плечо, а под левым Эта верхняя одежда доходит до ног, чтобы скрыть нижнюю часть хитона, поверх которого она складывается, или, возможно, скорее, пришит другой кусок ткани. Эта складка, если ее можно так назвать, выглядит так, как будто срезана двумя или более длинными концами внизу], которые облегают фигуру сзади и ниспадают формальными складками спереди, тщательно, часто до невозможности уложенные волосы, изящные черты лица, определенная оригинальность и утонченность, а также неосознанность самих себя - эти вещи оказывают на нас бесконечное очарование.

Кто эти загадочные существа? Мы не знаем. Есть те, кто увидел бы в них, или в некоторых из них, изображения Афины, которая была не только воинственной богиней, но и покровительницей прядения, ткачества и всего хитроумного ручного труда. Другим, включая писателя, они кажутся, во всем их многообразии, дочерьми Афин. Но если так, то какое особое право имели эти женщины на то, чтобы быть изображенными на священном холме Афины, остается неразгаданной загадкой.

Впрежде чем расстаться с их компанией, мы не должны упускать из виду две фрагментарные фигуры (рис. 94, 95), наиболее совершенные по стилю из всей серии и, несомненно, выполненные незадолго до 480 года. У первого, предположительно более раннего из двух, сохранился чудесный ряд волос над лбом, а глазные яблоки все еще неприятно выступают. Но рот утратил обычную улыбку, и моделирование лица отличается исключительной красотой. На другой, единственной из серии, волосы имеют довольно естественный уральский вид, глазные

яблоки расположены на должной глубине, а красивый изгиб шеи не скрывается прядями, падающими на грудь. В этой голове тоже уголки рта действительно опущены, придавая лицу, возможно, непреднамеренную серьезность. Ухо, хотя и посажено довольно высоко, имеет изысканную форму.

Еще прекраснее этой дамы голова юноши, изображенная на рис. 96. Судьба лишила нас тела, которому она принадлежала, но сама голова находится в отличной сохранности. Лицо отличается исключительной чистотой и нежностью. Волосы, когда-то имевшие золотистый оттенок, длинные сзади и собраны в две косички, которые начинаются сразу за ушами, пересекают друг друга и скрепляются спереди; короткие волосы спереди зачесаны вперед и скрывают концы косичек; а перед каждым ухом есть таинственный пучок. Во всей работе, по крайней мере, в том виде, в каком она видна в профиле, нет ничего, что могло бы омрачить наше удовольствие. Рука скульптора хитро откликнулась на его красивую мысль.

Жаль, что у нас нет возможности проиллюстрировать еще одну группу аттических скульптур позднеархейского периода, которые недавно появились в нашем магазине. Метопы из Сокровищницы афинян в Дельфах, обнаруженные во время раскопок в настоящее время в Рогрее, представляют необычайный интерес и важность; но до сих пор опубликованы только два или три из них, да и те в форме, непригодной для воспроизведения. То же самое относится и к другой недавней находке в Дельфах - скульптурному фризу из храма кидянов, уже известному среди студентов-профессионалов и предназначенному для того, чтобы его знала и им восхищалась более широкая публика. Здесь, однако, можно представить единственный фрагмент, который был найден много лет назад (рис. 97). Он представляет собой колесницу, запряженную четверкой лошадей, которая везет алтарь. Недавно найденные фрагменты этого фриза сохранили обильные остатки цвета. Работа, вероятно, относится к последней четверти VI века.

Фигуры на фронте с Эгины, главное сокровище мюнхенской коллекции античной скульптуры, были найдены в 1811 году группой научных исследователей и отреставрированы в Италии под руководством датского скульптора Торвальдсена. До недавнего времени эти эгинские фигуры были нашей единственной важной группой позднеархаических греческих скульптур; и, хотя этого больше нет, они все еще сохраняют и всегда будут сохранять особый интерес и значение. Когда-то они украшали фронты дорического храма в Афайе, значительные остатки которого сохранились до сих пор. Нет достоверных внешних данных, подтверждающих дату постройки здания, и поэтому мы вынуждены полагаться в этом на стиль архитектуры и скульптуры, особенно последней. Из-за нехватки точно датированных памятников, которые могли бы служить эталонами для сравнения, возобладали большие расхождения во мнениях по этому вопросу. Но сейчас нам несколько лучше, благодаря недавним открытиям в Афинах и Дельфах, и мы, вероятно, не сильно ошибемся, отнеся храм с его скульптурами примерно к 480 году до н.э. Рис. 52 иллюстрирует, ты несколько неверно, композицию западного фронтона. Предметом разговора было сражение в присутствии Афины между греками и азиатами, вероятно, на равнине Трои. Между двумя половинами фронтона существовал тесный параллелизм, каждая фигура, за исключением богини и павшего воина у ее ног, соответствовала аналогичной фигуре на противоположной стороне. Афина, покровительница греков, стоит в центре (рис. 98). На ней надеты два предмета одежды, из которых верхняя (единственная, которую можно увидеть на иллюстрации) является чудом формализма. Ее эгида прикрывает грудь и свисает далеко сзади; кончики ее зубчатого края когда-то щетинились

змеиными головами, а посередине спереди была голова Горгоны. На голове у нее шлем высоким гребнем, а в руках щит и копье. Мужчины, за исключением двух лучников, обнажены, а их шлемы, предназначенные для того, чтобы закрывать лицо, сдвинуты назад. Конечно, на самом деле мужчины не шли в бой таким образом; но скульптора не заботил реализм, и он заботился о демонстрации тела. Он принадлежал к школе, которая особенно тщательно изучала анатомию, и его работа демонстрирует значительное улучшение в этом отношении по сравнению со всем, что мы до сих пор имеем возможность рассмотреть. Тем не менее, мужчины явно худощавы на вид, а их угловатые позы немного наводят на мысль о подготовленных скелетах. У них раскосые и выпуклые глаза, и, сражаясь или умирая, они носят на лицах одну и ту же обычную улыбку.

Группа на восточном фронте по сюжету и композиции близка к группе на западном, но выполнена в явно более продвинутом стиле. Только пять фигур из этой группы сохранились в достаточной степени, чтобы их можно было отреставрировать. Из этих перхрs наиболее достойным восхищения является умирающий воин с южного угла фронтона (рис. 99), единственной значительной современной частью которого является правая нога от середины бедра. Превосходство этой и сопутствующих ей фигур над фигурами западного фасада заключается, как указывает Мюнхенский каталог, в более справедливых пропорциях тела, рук и ног, большей полноте мускулов, более пристальном внимании к венам и качеству кожи, более естественном положении глаз и рта. Этот умирающий человек не бессмысленно улыбается. Его губы приоткрыты, и на лице читается предсмертная агония. На обоих фронтонах фигуры тщательно обработаны по всей окружности; нет пренебрежения или ничего заслуживающего упоминания о тех частях, которым было суждено оставаться невидимыми, пока фигуры находятся на своих местах.

Странфордский "Аполлон" (рис. 100) имеет неопределенное происхождение, но по стилю близок к мрамору Эгины. Эта статуя по положению тела, ног и головы напоминает серию фигур "Аполлона", рассмотренных выше (стр. 129-32); но руки больше не были прикреплены к бокам и, вероятно, были согнуты в локтях. Наиболее очевидными следами затянувшегося архаизма, помимо жесткости позы, являются узость бедер и формальная прическа с двойным рядом завитков, похожих на раковины улиток. Высокий авторитет говорил о статуе [Сноска: Ньютон, "Очерки искусства и археологии", стр. 81.] как о свидетельстве лишь "скудного и болезненного воссоздания природы". Это один из способов взглянуть на это. Но есть и другой путь, который был прекрасно выражен Патером в эссе "Мрамор Эгины": "Как искусство, прошедшее свой расцвет, иногда обладает очарованием абсолютной утонченности вкуса и мастерства изготовления, так и незрелое искусство, как мы теперь видим, имеет свою привлекательность в наивности, свежести духа, который находит силу и интерес в простых чувственных мотивах, и в свежести рук, которые получают удовольствие от механических процессов, все еще выполняемых немеханически, в бережном и интеллектуальном отношении к каждому прикосновению. ... Мастер работает с сухой серьезностью, с какой-то жесткой проработкой деталей, со скрупулезностью, граничащей с чопорностью, как у раннего фламандского художника; он передает нам свое еще юношеское чувство удовольствия от переживания первых преодоленных рудиментарных трудностей своего искусства". [Сноска: Патер, "Греческие исследования", стр. 285]

ГЛАВА VII.

ПЕРЕХОДНЫЙ ПЕРИОД ГРЕЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ. 480-450 гг. до н.э.

Термин "Переходный период" сам по себе довольно бессмыслен, но приобрел значительную популярность как обозначающий тот этап в истории греческого искусства, на котором были сделаны последние шаги к полной свободе стиля. Удобно считать, что этот период простирался от года персидского вторжения в Грецию при Ксерксе до середины века. Как в художественной, так и в политической истории этого поколения Афины занимали главенствующее положение, в то время как Спарта, политический соперник Афин, была столь же лишена искусства, как и литературы. Другим главным художественным центром был Аргос, школе скульптуры которого долгое время было суждено пользоваться широким влиянием. Что касается других местных школ, то вопрос об их центрах и взаимоотношениях слишком сложен и неопределен, чтобы обсуждать его здесь.

В двух предыдущих главах мы изучали только оригинальные произведения, но с этого времени нам придется уделять большое внимание копиям (ср. страницы 114-16). Начнем с двух статуй в Неаполе (рис. 101). Интересна история этой группы — поскольку две статуи были спроектированы как группа. Два друга, Гармодий и Аристоклитон, которые в 514 году составили заговор с целью избавить Афины от ее тиранов, но которым удалось убить только одного из них, стали рассматриваться после изгнания оставшегося тирана и его семьи в 510 году как освободители города. Их бронзовые статуи работы Антенора были установлены на террасе над маркет-плейс (ср. страницы 124, 149). В 480 году Ксеркс увез эту группу в Персию, и там она оставалась в течение ста пятидесяти или более лет, когда была возвращена в Афины Александром Македонским или одним из его преемников. Афины, однако, как можно быстрее восстановили свои потери. Критию и Несиоту, двум скульпторам, которые обычно работали в партнерстве, было поручено создать вторую группу, и она была установлена в 477-6 годах на той же террасе, где находилась первая, после реставрации статуй Антенора ближе к концу четвертого века две группы стояли бок о бок.

Более поколения назад немецкий археолог утверждал, что две мраморные статуи, показанные на рис. 101, скопированы с одной из этих бронзовых групп, и эта идентификация была практически общепринятой. Доказательство может быть кратко изложено следующим образом. Первые несколько афинских предметов разной датировки, начиная с пятого века до нашей эры и далее, имеют дизайн, которому явно соответствуют неаполитанские статуи. Одна из них — это ложь на мраморном троне, ранее находившемся в Афинах. Наша иллюстрация этого (рис. 102) взята из "выжимания", или оттиска с мокрой бумаги. Значит, это была важная группа в Афинах. Во-вторых, стиль неаполитанских статуй указывает на бронзовое происхождение начала пятого века. В-третьих, позы фигур подходят для Гармодия и Аристоклита, и мы не знаем ни о какой другой группе того периода, для которой они подходили бы. Это доказательство, хотя и не такое полное, как нам хотелось бы, настолько хорошее, насколько мы обычно получаем в этих вопросах. Единственный вопрос, который остается под серьезным сомнением, заключается в том, восходят ли наши копии к работам Антенора или к работам Крития и Несиота. Мнения по этому поводу сильно разделились, но сейчас преобладает тенденция связывать их с более поздними художниками. Здесь принята такая точка зрения

При изучении двух статуй важно признать работу современного "реставратора". Фигура Аристоклита (та, что находится слева от вас, если вы обращены лицом к группе) была найдена

без головы, и реставратор снабдил ее головой, которая, безусловно, антикварная, но которая возмутительно не соответствует стилю столетней давности. Главными современными фрагментами являются левая рука Аристокрита и руки, правая нога и нижняя часть левой ноги Гармония. Как можно узнать из уменьшенных копий, Аристокрит должен быть бородатым, а правая рука Гармония должна быть поднята, чтобы обрушить на своего противника удар святого меча. Таким образом, мы должны в воображении исправить ошибки реставратора, а также опустить опоры для стволов деревьев, в которых бронзовые оригиналы не нуждались. Кроме того, две фигуры, вероятно, должны двигаться в одном и том же направлении, а не по сходящимся линиям.

После внесения этих изменений группа не может не вызывать нашего восхищения. Было бы ошибкой фиксировать наше внимание исключительно на голове Гармония. Если смотреть спереди, лицо с низким лбом и тяжелым подбородком выглядит скучным, если не сказать неблагородным. Но тела! В полном пренебрежении к исторической правде двое мужчин представлены в состоянии идеальной наготы, подобно эгинетским фигурам. Анатомия тщательно изучена, позы реалистичны и энергичны. Наконец, композиция довольно удачна. Это самый ранний сохранившийся до нас образец скульптурной группы, отличной от фронтовой. Переплетение фигур еще не такое тесное, каким ему было суждено быть во многих более совершенных произведениях греческой скульптуры. Но фигуры уже не просто соседствуют; они участвуют в общем действии, и каждая необходима для завершения другой.

Примерно в то же время, по-видимому, или ненамного позже, должна была быть утрачена бронзовая статуя, известность которой подтверждается существованием нескольких мраморных копий. Лучшая из них была найдена в 1862 году при раскопках большого театра на южном склоне Афинского Акрополя (рис. 103). Название этой фигуры сомнительно. Обычно его принимали за Поллоса, в то время как другая точка зрения видит в нем боксера. Недавно было высказано предположение, что это Гераклес. Как бы то ни было, фигура является прекрасным примером юношеской силы и красоты. В позе это показывает решительное наступление на стрейнджфордский "Аполлоно" (рис. 100). Левая нога все еще слегка выдвинута вперед, и обе ступни плотно стоят на земле; но более половины веса тела приходится на правую ногу, в результате чего туловище слегка изгибается, а голова повернута в одну сторону. Верхняя часть тела очень мощная, плечи широкие и отведены далеко назад, грудь заметно развита. Лицо, несмотря на его повреждения, отличается исключительной утонченностью и миловидностью. Длинные волосы заплетены в две косы, как на рис. 96, с той лишь разницей, что здесь косы проходят поверх, а не под бахромой волос спереди. Изображение волос выполнено в более свободном стиле, чем в только что приведенном случае, но часть этого отличия может быть оплачена копиистом. В целом мы видим здесь отпечаток художественной манеры, сильно отличающейся от манеры Крития и Несиота. Возможно, как предполагают некоторые, это манера Каламиса, аттического скульптора того периода, чье возвышение, во всяком случае, дает право на мимолетное упоминание о нем. Но даже аттическое происхождение этой статуи вызывает споры.

Теперь мы подходим к имени, имеющему первостепенное значение, и к тому, с которым мы, к счастью, можем связать некоторые определенные идеи. Это имя Мирона Афинского, который входит в число шести самых выдающихся скульпторов Греции. В качестве иллюстрации скудости наших знаний о жизни греческих художников стоит отметить, что имя Мирона почти не упоминается в дошедшей до нас литературе до третьего века до н.э. За исключением точного,

но, безусловно, ложного упоминания у Плиния, который представляет его процветающим в 420-416 годах, наши литературные источники дают лишь смутные указания на его дату. Эти признаки, такие, какие они есть, указывают на "Переходный период". Этот вывод подкрепляется недавней находкой в Афинском акрополе пары пьедесталов, на которых начертано имя сына Мирона и которые, вероятно, датируются примерно 446 годом. Наконец, аргумент подкрепляется стилем наиболее определенно идентифицируемых работ Майрона.

Плиний делает Мирона учеником влиятельного аргивского мастера Агелады, который принадлежит к позднему архаическому периоду. Независимо от того, существовала ли такая связь на самом деле, это утверждение полезно как напоминание о вероятности того, что Аргос и Афины были художественно связаны друг с другом раньше. Помимо этого, мы не получаем никаких прямых свидетельств относительно обстоятельств жизни Майрона. Мы можем только сделать вывод, что его гений был широко признан при его жизни, поскольку к нему поступали заказы не только из Афин, но и из других городов самой Греции, а также из далеких Самоса и Эфеса. Его основным материалом была бронза, и ему также приписывают колоссальные фигурки из золота и слоновой кости. Насколько нам известно, он вообще не работал с мрамором. Его тематика включала божества, героев, людей, и животных. Ни о какой его работе мы не слышим так часто и в таких высоких выражениях похвалы, как о некой фигуре коровы, стоявшей на афинском Акрополе или рядом с ним. Большое количество статуй атлетов, сделанных его рукой, можно было увидеть в Олимпии, Дельфах и Перхее в других местах, и эта сторона его деятельности, безусловно, была важной. Возможно, это простая случайность, что мы меньше слышим о его статуях божеств и героев.

Отправной точкой в любом изучении Майрона должен быть его Дискобол (метатель диска). Рис. 104 воспроизводит лучшую копию. Эта статуя была найдена в Риме в 1781 году и находится в необычайно хорошем состоянии сохранности. Голова никогда не отделялась от тела; правая рука была отломана, но по существу является антикварной; и единственным значительным уцелевшим предметом является правая нога от колена до лодыжки. Две другие наиболее важные копии были найдены вместе в 1791 году на месте виллы Адриана в Тибуре (Тиволи). Один из них сейчас находится в Британском музее, другой - в Ватикане; ни у того, ни у другого нет оригинального руководителя. Четвертый экземпляр тела, в значительной степени замаскированный под "реставрацию", хранится в музее Капитолия в Риме. Есть и другие копии головы, помимо той, что изображена на статуе Ланселотти.

Доказательство того, что эти статуи и части статуй были скопированы с "Дискобола" Мирона, основывается главным образом на отрывке из Лукиана (около 160 г. н.э.). [Сноска: Philopseudes, раздел 18.] Он дает подробное описание отношения к этой работе, или, скорее, к ее копии, и его описание совпадает пункт в пункт с рассматриваемыми статуями. Это соглашение является тем более решающим, что позиция очень примечательна, ни одна другая известная фигура не демонстрирует ничего, хотя бы отдаленно напоминающего ее. Более того, стиль статуи Ланселотти указывает на бронзовый оригинал "Переходного периода", к которому по историческим соображениям причислен Майрон.

Статуя Мирона изображала молодого грека, победившего в пятиборье, или группе из пяти соревнований (бег, прыжки, борьба, метание и диска), но мы понятия не имеем, где в греческом мире она была установлена. Положение фигуры на первый взгляд кажется странным, но другие древние изображения, а также современные эксперименты не оставляют места для

сомнений в том, что скульптор правдиво уловил одно из быстро меняющихся положений, задействованных в упражнении. Переложив диск из левой руки в правую, спортсмен отбрасывает снаряд как можно дальше назад. В следующее мгновение он бросит его вперед, в то же время, конечно, выставив вперед левую ногу и приняв вертикальное положение. Таким образом, Майрон предпочел сравнительно легкой задаче представлять спортсмена в состоянии покоя, несущего какой-либо символ победы, гораздо более сложную задачу - сдерживать его в действии. Казалось бы, ему доставляло удовольствие выражение движения. Таким образом, его Лады, известные нам только по двум эпиграммам в Антологии, изображали бегуна, тяжело дышащего к цели; и другие его статуи атлетов, возможно, были задуманы подобным образом. С другой стороны, его изображения в храме, должно быть, были настолько же сдержанны в позе, насколько энергичен Дискобол.

Лицо дискобола скорее типичное, чем индивидуальное. Если это не сразу очевидно читателю, то сравнение тесно связанной головы может прояснить это. Из многочисленных произведений, которые были связаны с Майроном из-за их сходства с Дискоболом, ни одно не бросается в глаза так безошибочно, как прекрасный бюст во Флоренции (рис. 105). Общая форма головы, очес волос, анатомия лба, форма носа и угол, который он образует со лбом, — эти и другие особенности, отмеченные профессором Фуртвенглером, схожи у дискоболуса и головы Риккарди. Это детальное сходство не может быть проверено без помощи слепков или, по крайней мере, хороших фотографий, сделанных с разных точек зрения; но общее впечатление сходства будет ощущаться убедительным даже без анализа. Теперь эти две работы изображают разных людей, а "Риккарди он", вероятно, скопирован со статуи какого-нибудь идеального героя. И особенно следует проиллюстрировать тот факт, что в "Дискоболе" мы имеем не реалистичный портрет, а обобщенный тип. Это не то же самое, что сказать, что лицо не имело никакого узнаваемого сходства с молодым человеком, память о котором увековечила статуя. Портретная живопись допускает множество степеней, от буквальной точности до идеализации, при которой личность объекта практически теряется. Все, что имеется в виду, это то, что Дискобол находится где-то около последнего конца шкалы. В этом отсутствии индивидуализации мы видим черту не только Мирона, но и греческой скульптуры в целом в период ее расцвета и на ранних стадиях ее совершенствования (ср. стр. 126).

Другая работа Мирона была достоверно распознана в статуе сатира в Латеранском музее (рис. 106). Доказательства этого слишком сложны, чтобы приводить их здесь. Если идентификация верна, латеранская статуя скопирована с фигуры Марсия в бронзовой группе Афины и Марсия, которая стояла на Афинском Акрополе. Богиня была изображена с презрением отбросившей пару флейт; сатир, крадущийся на цыпочках, колеблется между алчностью и страхом неудовольствия Афины. У Марсии худощавая и жилистая фигура, грубый, жесткий вид и борода, морщинистый лоб, широкий плоский нос, образующий заметный угол со лбом, заостренные уши (современные, но гарантированные другой копией головы) и короткий хвост, растущий из поясицы. Руки, которые отсутствовали, были неправильно восстановлены с помощью кастаньет. Правую руку следует поднять, левую опустить в жесте удивления. В этой работе мы снова видим умение Майрона предлагать движение. У нас создается живое впечатление, что аванс внезапно проверили и заменили на heel.

До сих пор в этой главе мы имели дело с копиями, однако наш запас оригинальных работ этого периода невелик; он состоит, как обычно, в основном из архитектурной скульптуры. На рис. 107 показаны четыре метопы из храма в Селине. Они представляют (начиная слева). Геракл в

бою с амазонкой, Гера, раскрывающаяся перед Зевсом, Актеон, растерзанный своими собаками в присутствии Артемиды, и Афина, побеждающая гиганта Энцелада. Эти рельефы стоили бы самого тщательного изучения, но скульптуры другого храма претендуют на большее внимание.

Олимпия была одним из двух важнейших религиозных центров греческого мира, вторым были Дельфы. Олимпия была посвящена Зевсу, и великий дорический храм Зевса, таким образом, был главным из группы религиозных зданий, собранных там. Возведение этого храма, вероятно, приходится на годы, непосредственно предшествующие и следующие за 460 годом до н.э. Небольшое исследование, проведенное французами в 1829 году, и тщательные раскопки этого места немцами в 1875-81 годах выявили обширные остатки его скульптурного убранства. Он состоял из двух фронтовых групп и двенадцати скульптурных метоп, помимо акротерий. Восточный фронтон посвящен подготовке Пелопса иди Эномай к гонкам на колесницах. Легенда гласила, что Эномай, царь Пизы в Элиде, отказал в руке своей дочери только тому, кто победит его в состязаниях на колесницах. Поклонник за поклонником пытались и терпели неудачу, пока, наконец, Пелопсу, молодому принцу из-за моря, не удалось добиться успеха. В группе людей, в которой Зевс, как арбитр предстоящего состязания, занимает центральное место.....По одну сторону от него стоят Пелопс и его нареченная невеста, по другую - Эномай и его жена Стеропа (рис. 108). За ними следуют колесницы со слугами и другими более или менее заинтересованными сыновьями (рис. 109). Момент, выбранный скульптором, является моментом ожидания, а не действия, и, как следствие, различные фигуры просто соседствуют, а не взаимосвязаны. Совершенно иная картина представлена западным фронтоном. Предметом здесь является битва между лапифами и кентаврами, одна из любимых тем греческой скульптуры, как и греческой живописи. По легенде, кентавры, жестокие существа, частично люди, частично лошади, жили в Фессалии. Там же находился дом лапифов, которые были греками. На свадьбе Пирифоя, царя лапифов, кентавры, приглашенные в качестве гостей, распались от вина и начали приставать к женщинам. Отсюда и всеобщая встреча, в которой греки одержали победу. Скульптор поместил бога Аполлона в центр (рис. 110), нетронутого среди дикой суматохи; одно его присутствие убеждает нас в том, что для него проблема. Борющиеся группы (рис. 111, 112) простираются почти до углов, каждый из которых занят двумя полулежащими женскими фигурами, зрительницами сцены. На каждом фронте композиция симметрична, каждая фигура имеет соответствующую фигуру на противоположной стороне. И все же закон симметрии интерпретируется гораздо свободнее, чем на фронтонах Эгины поколением ранее; соответствующие фигуры часто сильно отличаются друг от друга по позе, а в одном случае даже по полу.

Наши иллюстрации, на которых представлены несколько репрезентативных образцов этих скульптур, предполагают некоторые комментарии. Начнем с того, что показанное здесь качество изготовления является быстрым и далеко не безупречным. В отличие от фигур эгинского фронтона и фигур Парфенона, эти фигуры сзади оставлены грубыми. Более того, даже в видимых частях тела есть удивительные свидетельства небрежности, как, например, в злоеюще длинном левом бедре Лапита на рис. 112. Опять же, свидетельством быстрого, хотя и не совсем неправильного выполнения является то, что волосы во многих случаях только блокируются, при этом указывается форма массы, но не указывается ее текстура (например, рис. 111). В позе стоящих фигур (например, рис. 108), когда вес примерно одинаково приходится на обе ноги, мы видим видоизмененное сохранение обычной архаичной позы. Затянувшийся архаизм можно увидеть и в других чертах; очень ясно, например, в

расположении волос Аполлона (рис. 110). Одежда представляет собой плотную шерстяную ткань, складки которой очень слабо податливы. Следует особо отметить драпировку Стеропы (рис. 108), поскольку это характерный пример для этого периода типа, имеющего долгую историю: она носит дорический хитон, шерстяное одеяние без рукавов, подпоясанное и натянутое поверх пояса, а сверху сложенное вдвое. Официальные, накрахмаленные складки архаического периода исчезли. Ткань довольно ровно ложится на грудь и талию; на шее имеется довольно произвольная маленькая складка. Ниже пояса драпировка разделена вертикально на две части; с одной стороны она ниспадает прямыми складками до щиколотки, с другой плавно перетягивается на согнутое колено.

Еще одним интересным фактом в отношении этих скульптур является определенная тенденция к реализму. Фигуры, лица и позы греков, не говоря уже о кентаврах, не все в полной мере красивы и благородны. Это иллюстрируется рис. 109, где изображен лысый мужчина, довольно толстый. Здесь, конечно, реализм очень мягкого типа по сравнению с тем, к чему мы привыкли в наши дни; но старики на фризе Парфенона не носят уродующих следов возраста. И снова, на лице молодого Лапита, которого кентавр кусает за руку (рис. 112), заметна попытка выразить физическую боль; черты лица искажены сильнее, чем на любой другой скульптуре пятого века, за исключением изображений кентавров или других низших существ. В другие главы под угрозой мужчин и женщин в этом *pediment*, например, в том, что невесты (фиг. 111), то идеальное спокойствие объектов, покрытому лишь легкая тень страдания.

Чтобы из сказанного не следовало, что скульпторы, создававшие фигуры на фронте Олимпии, были равнодушны к красоте, можно еще раз обратить внимание на великолепную голову лапифской невесты. Аполлон тоже (рис. 110), хотя и не тот лучезарный бог, которого задумала и воплотила в жизнь более поздняя эпоха, обладает суровой красотой, которую может не оценить только тусклый глаз.

Двенадцать скульптурных метопов храма принадлежат не внешнему фризу, метопы которого были простыми, а второму фризу, расположенному над колоннами и антами пронаоса и опистодомоса. Их сюжетами являются двенадцать подвигов Геракла, начиная с убийства немейского льва и заканчивая очищением авгиевых конюшен. Выбранный для иллюстрации экземпляр является одним из двух или трех наиболее хорошо сохранившихся представителей серии (рис. 113). Его тема - завоевание золотых яблок, которые росли в саду Гесперид, недалеко от того места, где стоял Атлас, все больше поддерживая на своих плечах тяжесть небес. Геракл уговорил Атласа пойти за вожделенным сокровищем, а сам тем временем взвалил это бремя на себя. Момент, выбранный скульптором, - это возвращение урны Атласа с яблоками. В середине стоит Геракл со сложенной вдвое подушкой на плечах, небесная сфера едва обозначена в верхней части рельефа. Позади него стоит его спутница и защитница Афина, которую когда-то можно было узнать по копыту в ее правой руке. [Примечание: По крайней мере, кажется, что такова точка зрения, принятая в последней официальной публикации на эту тему "Олимпия; Бильдербергский клуб в мире и тоне", Стр. LXV.] Левой рукой она пытается немного облегчить тяжелую ношу героя. Перед ним стоит Атлас, обеими руками протягивая яблоки. Основные линии композиции несколько однообразны, но это следствие сюжета, а не какой-либо неспособности художника, о чем свидетельствуют другие метопы. Фигуру Афины можно сравнить с фигурой Стеропы на восточном фронте. В драпировке есть существенное сходство, даже с произвольной небольшой складкой на шее; но здесь одеяние полностью открыто с правой стороны, по моде, которой придерживаются спартанские девушки, тогда как

там оно сшито от талии вниз; здесь пояса нет; и широкое плоское пространство ткани спереди, которое можно увидеть там, здесь сужено двумя складками, спадающими с груди.

Рис. 114 добавлен в качестве последнего примера семеричной красоты, которую можно найти в этих скульптурах. Следует отметить, что волосы на этой голове детально не проработаны, за исключением передней части. Такая общая обработка волос на самом деле более характерна для метопов, чем для фигур на фронтоне. Верхнее веко еще не перекрывает нижнее веко у внешнего уголка (см. рис. 110).

Две фронтонные группы и метопы этого храма демонстрируют такое близкое стилевое сходство между собой, что все они должны рассматриваться как произведения одной школы скульптуры, если не как созданные одним человеком. Павсаний ничего не говорит об авторстве метоп; но он сообщает нам, что скульптуры восточного фронтона были работой Пеония из Менда, бесспорно, статуя которого известна (ср. стр. 213), а скульптуры западного - работы Алкамена, который в другом месте литературной традиции фигурирует как ученик Фидия. По разным причинам кажется почти несомненным, что Павсаний был дезинформирован на этот счет. Таким образом, мы остаемся без заслуживающих доверия свидетельств относительно привязанностей художника или художников, которым было доверено скульптурное убранство этого храма.

Так называемая Гестия (Веста), ранее принадлежавшая семье Джустиниани (рис. 115), в последние годы была недоступна даже профессиональным исследователям. Должно быть, это одна из наиболее хорошо сохранившихся древних мраморных статуй, поскольку, как сообщается, в ней нет ничего современного, кроме указательного пальца левой руки. Первоначально эта рука держала скипетр. Статуя изображает какую-то богиню, неизвестно, какую именно. Учитывая сходство драпировки с некоторыми фигурами из Олимпии, никто не может сомневаться, что это произведение того же периода.

В отношении бронзовой статуи, изображенной на рис. 116, больше места для сомнений, но весомость мнения заключается в предпочтении поместить ее здесь. Высокий авторитет уверенно утверждает, что это оригинальная греческая бронза. Существуют также фрагментарные копии из мрамора и свободные имитации из мрамора и бронзы. Статуя изображает мальчика лет двадцатипяти, поглощенного вытаскиванием колючки из своей ступни. Мы не знаем первоначальной цели этой работы; возможно, она была посвящена победе, одержанной в беге мальчиков. Левая нога фигуры удерживается в положении, придающем несколько некрасивый контур; Праксителес не поместил бы ее так. Но как восхитительна картина детской невинности и самозабвения! Эту статую можно рассматривать как воплощение художественного духа и способностей эпохи — ее простоты, чистоты и свежести чувств, ее не совсем полное освобождение от формализма прежних времен.

ГЛАВА VIII

ВЕЛИКАЯ ЭПОХА ГРЕЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ, ПЕРВЫЙ ПЕРИОД 450-400 гг. до н. э.

Эпоха Перикла, которая, если считать от первого вступления Перикла в политику, длилась с 466 по 429 год, вошла в поговорку как период необычайного художественного и

литературного расцвета. Настоящее господство Перикла началось в 447 году, и достижения, наиболее точно связанные с его именем, относятся к последующим пятнадцати годам. Афины в то время обладали достаточными материальными ресурсами, получаемыми в значительной степени за счет дани подвластных союзников, и богатство свободно тратилось на благородные памятники искусства. Город был покинут вместе с художниками высокого и низкого уровня. Гениально над всеми ними возвышался Фидиас, и ему, если мы можем верить свидетельству Плутарха, [Примечание: Раздел 13 "Жизнь Перикла"] Перикл доверил общее руководство всеми художественными начинаниями государства.

Какой бы великой ни была слава Фидия в последующие века, мы все еще пребываем в почти полном неведении относительно обстоятельств его жизни. Если он действительно был автором определенных приписываемых ему работ, то он, должно быть, родился около 500 года до н.э. Это делает его, возможно, таким же старым, как Майрон. Другая точка зрения поместила бы его рождение между номерами 490 и 485, еще одна - не позднее 480 года. Единственной бесспорной датой в его жизни является 438 год, когда была завершена работа над статуей Афины из золота и слоновой кости в Парфеноне. Касаясь времени и обстоятельств его смерти, мы имеем две противоречивые традиции. Согласно первому, он предстал перед судом в Афинах сразу после завершения работы над "Афиной" по обвинению в незаконном присвоении части слоновой кости, которая была ему доверена, но сбежал в Элиду, где после казни золотого идьявола Зевса для храма этого бога в Олимпии он был казнен элеанами по какой-то неустановленной причине в 432-1 годах. Согласно другой традиции, он был обвинен в Афинах, по-видимому, не ранее 432 года, в краже части золота, предназначенного для Афина, и, когда это обвинение было опровергнуто, в том, что он кощунственно вставил свой собственный портрет и портреты Перикла в рельеф на щите Афины. Будучи брошенным в тюрьму, он умер там от болезни или, как говорили некоторые, от яда.

Самыми известными работами Фидия были две хризелефантовые статуи, на которые только что была сделана ссылка, и две или три другие статуи из тех же материалов, приписываемые ему. Он работал также с бронзой и мрамором. Из упоминания в "Этике" Аристотеля может показаться, что он был наиболее известен как скульптор из мрамора, но четко указано, что только три его статуи были мраморными, на фоне большого количества бронзовых. Его сюжетами были в основном божества, мы слышим только об одной или двух человеческих фигурах из его рук.

О колоссальном Зевсе в Олимпии, самом величественном творении греческого художественного воображения, мы можем составить лишь смутное представление. Бог восседал на троне, держа в одной руке фигуру Победы, а в другой - скипетр. Эта фигура изображена на трех элеанских монетах времен Адриана (117-138 гг. н.э.), но в слишком малом масштабе, чтобы сильно помочь нам. На другой монете того же периода изображена прекрасная голова Зевса в профиль (рис. 117) [Примечание: более правдивое изображение этой монеты можно найти в "Типах греческих монет" Гарднера, стр. XV 19], которая, как правдоподобно предполагается, сохраняет некоторое сходство с головой статуи Фидия.

Что касается Афины из Парфенона, то у нас дела обстоят значительно лучше, поскольку мы располагаем рядом мраморных статуй, которые, с помощью описания Павсания и сравнения друг с другом, могут быть признаны копиями этой работы. Но здесь необходимо предупреждение. Афина, как и Зевс, была колоссальных размеров. Ее высота вместе с

пьедесталом составляла около тридцати восьми футов. Теперь маловероятно, что с такой статуи могла быть сделана действительно точная копия в небольшом масштабе, а если бы и была сделана, то она не производила бы эффекта оригинала. Приняв близко к сердцу это предупреждение, читатель может рискнуть изучить из наших копий, которая делает наибольшие попытки к точности (рис. 118). Это статуэтка высотой не более 3 1/2 футов с основанием, найденная в Афинах в 1880 году. Богиня стоит, слегка согнув левую ногу и отведя ее в сторону. Она одета в тяжелый дорический хитон, распахнутый сбоку. Пояс, концы которого имеют форму змеиных голов, надевается снаружи сложенной вдвое части одежды. Над ним тщательно подогнаны складки, нарисованные симметрично с обеих сторон к середине; в нижней части рисунка имеется общее вертикальное разделение на две части, обусловленное сгибанием одной ноги. Поверх хитона находится эгида, гораздо менее длинная сзади, чем на более ранних произведениях искусства (см. рис. 98), окаймленная змеиными головами и с маской Горгоны спереди. Шлем представляет собой сложную конструкцию с тремя гребнями, центральный из которых поддерживается сфинксом, остальные - крылатыми лошадьми; откидные щеки загнуты вверх. Слева от богини находится ее щит, внутри которого обвивается змея. На ее вытянутой правой руке изображена Победа. Лик Афины - самая разочаровывающая часть всего этого, но именно там переписчик, должно быть, потерпел полную неудачу. Только глаз веры, или, лучше, глаз, натренированный долгим изучением смежных работ, может увидеть в этой бедной маленькой фигурке величие, которое внушало благоговейный трепет взирающему на работы Фидия.

Спекуляции были заняты попытками связать другие сохранившиеся до нас статуи с именем Фидия. Наиболее вероятный случай, который до сих пор рассматривался, касается двух очень похожих мраморных фигур в Дрездене, одна из которых показана на рис. 119. Голова этой статуи отсутствует, но ее место занял слепок головы в Болонье (рис. 120), который, как было установлено, является другой копией с того же оригинала. Это доказательство, относительно которого, кажется, нет места для сомнений, принадлежит профессору Фуртвенглеру [Сноска: "Шедевры греческой скульптуры", стр. 4 и далее.], который далее утверждает, что восстановленная таким образом статуя является точной копией лемнийской Афины Фидия, бронзового изделия, стоявшего на Афинском Акрополе. Доказательство этого зависит от (1) сходства в стоячем положении и драпировке этой фигуры с Афиной из Парфенона и (2) того факта, что известно, что Фидий создал статую Афины (предположительно лемнийской Афины) без шлема на голове — исключительное, хотя и не совсем уникальное изображение в скульптуре в раунде.

Если это доказательство будет сочтено недостаточным, то, во всяком случае, не может быть особых сомнений в том, что перед нами копия оригинала примерно середины пятого века. Стиль предельно прост, как и следовало ожидать от религиозного произведения того периода. Девственное лицо, задуманное и написанное невыразимой утонченностью, столь же далеко от чувственного очарования, как и от экстаза мадонны. Богиня не являет себя как та, к кому можно "прикоснуться чувством наших немощей"; но силой своей чистой, бесстрастной красоты она покоряет наши умы и сердца.

Высшим архитектурным достижением эпохи Перикла был Парфенон, венчавший Афинский Акрополь. Судя по всему, строительство было начато в 447 году, а к 438 году была перекрыта крыша и, возможно, в основном закончена. Его скульптуры были более обширными, чем в любом другом греческом храме, и включали две фронтонные группы, весь набор метоп

внешнего фриза, числом девятьюстами двумя, и непрерывный фриз с барельефом общей длиной 522 фута 10 дюймов, окружающий целлу и ее вестибюли (см. рис. 56). Прослужив по своему первоначальному назначению почти тысячу лет, здание было преобразовано в христианскую церковь, а затем, в пятнадцатом веке, в мусульманскую мечеть. В 1687 году Афины были осаждены войсками Венеции. Парфенон использовался турками как пороховой склад и, следовательно, стал мишенью для вражеских снарядов. Результатом стал взрыв, превративший здание в руины. Из скульптур, уцелевших в результате этой катастрофы, многие мелкие фрагменты были унесены тогда или впоследствии, в то время как другие фрагменты использовались в качестве строительного камня или были брошены в печь для обжига извести. Большинство из тех, что сохранились до начала нынешнего столетия, были приобретены лордом Элджином, действовавшим по разрешению турецкого правительства (1801-1816), а в 1816 году были приобретены для Британского музея. Остальные находятся в Афинах, либо на своих первоначальных местах на здании, либо в музее Акрополя.

Наиболее хорошо сохранившиеся метопы Парфенона относятся к южной стороне и представляют сцены состязания между лапифами и кентаврами (см. стр. 174). Эти метопы заметно отличаются друг от друга по стилю и, должно быть, были не только выполнены, но и спроектированы разными руками. Одна или две из них бездуховны и неинтересны. Другие, хотя и хороши по-своему, не проявляют особой горячности в действиях. На рис. 121 показан один из них такого класса. Рис. 122 сильно отличается. В этом "Лапиф бросается вперед, вытягивая левую руку, чтобы схватить вставшего на дыбы кентавра за горло, и заставляя его сесть на корточки; правая рука Лапифа отведена назад, как будто для нанесения удара; его правая рука, которой сейчас не хватает, вероятно, держит меч Кентавр, поднимающийся на дыбы против своего противника, тщетно пытается отдернуть левую руку Лапифа, за которую он хватается на рисунке Керри [сделанном в 1674 году]". [Сноска: А. Х. Смит, "Каталог скульптур в Британском музее", стр. 136.] Обратите внимание, как искусно дизайн адаптирован к квадратному полю, чтобы не оставлять неприятных пробелов, насколько плавными и свободными от монотонности являются линии композиции, насколько эффективно (в отличие от рис. 121) подобраны драпировки и, прежде всего, какая энергичность проявляется в позах. Рис. 123 носит сходный характер. Эти две метопы и две другие, одна из которых изображает победоносного кентавра, скачущего в диком ликовании над телом своего распростертого врага, другая, изображающая Лапита, готового нанести удар кентавру, уже раненному в спину, относятся к числу самых лучших произведений греческой скульптуры, сохранившихся до нас.

Часть эвонхон фриза представляет собой идеализированную картину процессии, которая поднималась от рыночной площади к Акрополю по случаю главного праздника Афины. О том, чтобы полностью проиллюстрировать эту обширную и разнообразную композицию, здесь не может быть и речи. Все, что возможно, - это привести три или четыре репрезентативных фрагмента и несколько комментариев. На рис. 124 показан наиболее сохранившийся фрагмент всего фриза. Он принадлежит группе божеств, сидящих справа и слева от центральной группы восточного фронта, и задуманных как зрители этой сцены. Фигура слева от иллюстрации почти наверняка Посидон, а остальные, возможно, Аполлон и Артемида. На рис. 125 трое юношей размеренным шагом продвигаются вперед, неся кувшины, наполненные вином, в то время как второй юноша наклоняется, чтобы поднять свой кувшин; в крайнем правом углу видна часть флейтиста, фигура которого была завершена на следующей плите. Позы и драпировки трех приближающихся юношей, хотя и похожи, слегка различаются. Таким образом, на фризе повсюду отсутствует монотонность. Рис. 126 взят из наиболее оживленной и многолюдной

части рисунка. Здесь афинские юноши в самых разнообразных нарядах несутся вперед на маленьких, резвых лошадках. Из-за принципа изоцефалии (см. стр. 145), всадники имеют меньшие размеры, чем пешие, но разница не бросается в глаза. На рис. 127 мы имеем, в несколько большем масштабе, головы четырех запряженных в колесницу лошадей, наделенных огненной жизнью. Также можно обратиться к рис. 132. Бесконечное разнообразие взглядов и духа, от спокойствия вечно благословенных богов до самого стремительного движения; изящество и гармония линий; почти безупречное исполнение - вот некоторые из качеств, которые делают фриз Парфенона источником неиссякаемого полета.

Композиция группы на западном фронте довольно хорошо известна благодаря французскому художнику Жаку Керри, который сделал ее рисунок в 1674 году, когда она еще находилась в сносной сохранности. Предметом обсуждения была, по словам Павсания, "борьба Посидона с Афиной за землю" Аттики. На восточном фронте сюжетом было рождение Афины. Центральные фигуры, числом одиннадцать, исчезли задолго до Керри, вероятно, их убрали, когда храм был преобразован в церковь. С другой стороны, фигуры возле углов сохранились лучше, чем любые фигуры с западного фронтона, за одним исключением. Названия этих восточных фигур были предметом бесконечных догадок. Все, что действительно достоверно, это то, что в южном углу Гелиос (Бог Солнца) выходил из моря в колеснице, запряженной четверкой лошадей, а в северном углу Селена (богиня Луны) или, возможно, Никс (Ночь) спускалась в похожей колеснице. Рис. 128 - это фигура, которая была помещена рядом с лошадьми Гелиоса. Молодой бог или герой непринужденно возлежит на камне; под ним расстелены его мантия и шкура пантеры или какого-нибудь подобного животного. На рис. 129 мы видим, начиная справа, голову одной из фигур Селены и торс самой богини, затем группу из трех тесно связанных женских фигур, известных как "Три судьбы", сидящих или полулежащих на неровной каменистой земле, и, наконец, тело и бедра крылатой богини Виктори или Ирис, возможно, принадлежащей на западном фронте. Рис. 130, изображенный в северном углу западного фронтона, обычно изображает бога реки.

В нашем распоряжении имеются лишь обломки этих двух фронтовых групп, и ключ к интерпретации многого из того, чем мы обладаем, утерян. Таким образом, мы не можем в полной мере оценить замысел великого художника, задумавшего эти работы. И все же, даже в своем разрушении и изоляции, фигуры на фронтонах Парфенона являются самыми возвышенными творениями греческого искусства, избежавшими уничтожения.

У нас нет никаких древних свидетельств относительно авторства скульптур Парфенона, кроме процитированного выше заявления Плутарха о том, что Фидий был главным распорядителем всех художественных работ, выполненных во время правления Перикла. Если это утверждение верно, оно все еще оставляет открытым широкий спектр предположений относительно характера и степени его ответственности в данном конкретном случае. Обращаясь за информацией к самим скульптурам, мы обнаруживаем среди метопов такие стилевые различия, которые исключают понятие единого авторства. Однако с фризами и фронтовыми группами дело обстоит иначе. Каждая из этих трех композиций, конечно, должна была быть разработана одним мастером-художником и выполнена подчиненными художниками или рабочими или с их помощью. Теперь эти фронтовые группы, насколько они сохранились, убедительно указывают на единого гения, руководившего обеими, и нетрудно приписать дизайн фриза одному и тому же художнику. Был ли это Фидий? В последние годы этот вопрос вызывал много споров, но имеющиеся в нашем распоряжении данные не допускают однозначного ответа. Великий

аргумент в пользу Фидия заключается в несравненных достоинствах этих произведений; и с вероятностью того, что его гений здесь в какой-то степени раскрывается нам, мы должны быть довольны. В конце концов, гораздо меньшее значение имеет знать имя мастера, чем знать сами шедевры и наслаждаться ими.

Великий государственный деятель, под руководством которого были созданы эти бессмертные скульптуры, был увековечен портретной статуей или головой, установленной при его жизни на Афинском Акрополе; это было сделано рукой Кресиласа из Кидонии на Крите. Возможно, именно с этого портрета до нас дошли копии. Лучшая из них приведена на рис. 131. Мы можем полагать, что эти черты являются подлинными чертами Перикла, несколько идеализированными, согласно обычаю портретной живописи того времени. Шлем характеризует владельца как генерала.

Художественная деятельность в Афинах не прекратилась и с началом Пелопоннесской войны в 431 году. Город был полон скульпторов, многие из которых попали непосредственно под влияние Фидия, и они не оставались без дела. Спрос со стороны частных лиц на обетные скульптуры и погребальные рельефы, должно быть, действительно уменьшился, но не исчез; и в период затяжной войны государство с неустрашимым духом предпринимало важные предприятия. Вероятно, именно к этому периоду относится Эрехтеум (420? -408), хотя все, что мы точно знаем, это то, что здание было почти закончено незадолго до 409 года н.э. и что работы были возобновлены в том же году. В храме был скульптурный фриз, фрагменты которого сохранились до наших дней, но по своему интересу они намного превосходят кариатиды южного притвора (рис. 67). Кстати, название Кариатиды впервые встречается нам на страницах Витрувия, римского архитектора времен Августа; современная афинская надпись, которой мы обязаны многими подробностями, касающимися здания, называет их просто "девами". Когда вы стоите лицом к крыльцу, три девушки справа от вас опираются в основном на левую ногу, три девушки слева - на правую (рис. 132), так что действующая нога находится ближе к концу крыльца. Руки висели прямо по бокам, одна из них цеплялась за угол мантии *small*. Поза и драпировка показывают, что аттическая скульптура сделала из древнего пелопоннесского типа стоящей женской фигуры в дорическом хитоне (см. стр. 177). При падении одежда сохраняет те же общие черты, но материал стал более восприимчивым. Интересно отметить, что, несмотря на близкое общее сходство, нет двух совершенно одинаковых девушек, какими они были бы, если бы их воспроизвели механически с готовой модели. Эти тонкие вариации являются одним из секретов изящества этого крыльца, как и фриза Парфенона. Кому-то может быть позволено вообще возражать против использования человеческих фигур в качестве архитектурных опор, но если это вообще должно было быть сделано, то лучше сделать это было нельзя. Вес, который несут мейде, сравнительно невелик, а их фигуры столь же сильны, сколь и грациозны.

К периоду Пелопоннесской войны можно также отнести скульптурную балюстраду, которая окружала и защищала территорию маленького храма Бескрылой Победы на Акрополе (рис. 70). Одна плита этой балюстрады показана на рис. 133. Она изображает крылатую Победу, наклонившуюся, чтобы завязать (или, как считают некоторые, развязать) свою сандалию. Мягкий ионический хитон, облегающий форму, напоминает драпировку лежащей богини с восточного фронтона Парфенона (рис. 129), но среди датированных скульптур он находит свою ближайшую аналогию во фрагменте рельефа, недавно найденном в Рамне в Аттике. Это

принадлежало пьедесталу статуи работы Агоракрита, одного из самых известных учеников Фидия.

Аттический надгробный рельеф, приведенный на рис. 134, по-видимому, относится к концу пятого века. Эта тема часто встречается на памятниках этого класса, но нигде больше так изысканно не трактуется. Здесь нет никаких намеков на факт смерти. Хегесо, умершая женщина, сидит и держит в руках ожерелье или какой-то подобный предмет (первоначально, можно предположить, обозначенный цветом), который она только что взяла из шкатулки с драгоценностями, протянутой стоящей рабыней. Здесь можно увидеть еще один прекрасный надгробный рельеф (рис. 135), хотя он, возможно, относится скорее к началу четвертого века, чем к концу пятого. Должно быть, он посвящен какому-то молодому афинскому кавалеристу. Характерно, что рельеф игнорирует его смерть и представляет его в момент победы. Обратите внимание, что на обоих этих памятниках нет попыток реалистичного портретирования и что на обоих мы можем проследить влияние стиля фриза Парфенона.

Среди других барельефов, которые показывают, что основное влияние нет никаких трудностей в выборе одного из исключительной красотой, так называемые Орфей рельефа (фиг. 136). Это известно нам в трех экземплярах, если только неаполитанский пример не является оригиналом. Изложенная здесь история - одна из самых трогательных в греческой мифологии к. Орфей, фракийский певец, спустился в Аид в поисках своей умершей жены Эвридики и так очаровал своей музыкой суровую Персефону, что она позволила ему увести свою жену обратно на небеса, при условии только, что он не будет смотреть на нее по пути. Но любовь победила его. Он обернулся и посмотрел, и судьба бесповоротного расставания предрешена. Не в неподобающем пароксизме горя, но нежно, печально они в последний раз смотрят друг на друга, в то время как Гермес, проводник ушедших духов, подает нежный сигнал о возвращении жены. В сдержанном пафосе этой сцены мы видим квинтэссенцию темперамента греческого искусства, связанного с фактом смерти.

Переходя теперь от Афин к Аргосу, который, хотя и был политически слаб, в художественном отношении был центром афинского значения, мы обнаруживаем, что Поликлит был там доминирующим мастером, как Фидий был в другом городе. Поликлит пережил Фидия и, возможно, был младшим из них двоих. Единственное, в чем можно быть уверенным, так это в том, что он был в расцвете своих сил еще в 420 году, поскольку его статуя Геры из золота и слоновой кости была изготовлена для храма, построенного взамен более раннего храма, разрушенного пожаром в 423 году. Его основным материалом была бронза. Что касается сюжетов, то его главной специализацией было представление юных спортсменов. Его репутация в его собственное время и впоследствии была самой высокой; были те, кто ставил его выше Фидия. Таким образом, Ксенофонт представляет [Примечание: Памятные вещи I., 4, 3 (написано около 390 г. до н.э.).] афинянина, приписывающего Поликлиту превосходство в скульптуре, подобное превосходству Гомера в эпической поэзии и Софокла в трагедии; и Страбон [Примечание: VIII., стр. 372 (написано около 18 г. н. э.).] назвал его статуи из золота и слоновой кости в Храме Геры близ Аргоса прекраснейшими по художественным достоинствам среди всех подобных произведений, хотя они уступают статуям Фидия по размеру и стоимости. . Но, вероятно, более обычным вердиктом был тот, о котором сообщил Квинтилиан [Сноска: "Об учреждении оратории" XII, 10, 7 (написано около 90 г. н.э.).] который, аплодируя непревзойденному изображению формы человека, обнаружил, что его божествам недостает величия.

Ввиду высокого ранга, присвоенного Поликлиту греческим и римским судом, его идентифицируемые работы немного разочаровывают. Его Дорифор, бронзовая фигура молодого спортсмена, держащего копье, подобное тому, которое использовалось в пятиборье (см. стр. 168), существует во множестве копий. Неаполитанская копия (рис. 137), найденная в Помпеях в 1797 году, сохранилась лучше всего, будучи по существу антикварной, но безразличной по качеству работы. Молодой человек массивного телосложения стоит, перенося вес тела на правую ногу; левая согнута назад от колена, ступня касается земли только спереди. Таким образом, тело сильно изогнуто. Это положение является прогрессом по сравнению с любым мотивом стояния, достигнутым в "Переходный период жизни" (ср. стр. 165). Им часто пользовался Поликлит, и это один из признаков, по которым можно узнать его статуи. Голова Дорифора, если смотреть сбоку, более приближена к прямоугольной форме, чем обычные аттические головы того периода, например, в Частифризе энона. Для описания характерного лица нашим лучшим ориентиром является бронзовая копия головы из Геркуланума (рис. 138), которой наша иллюстрация не вполне соответствует.

Сильное сходство с Дорифором наблюдается у целого ряда юных атлетов, которые, следовательно, с вероятностью восходят к Поликлиту как к их автору или вдохновителю. Такова статуя мальчика в Дрездене, голова которого показана на рис. 139. Одно из этих явно родственных произведений можно отождествить со статуей Поликлита, известной нам по нашим литературным источникам. Это так называемый Диадуменос, юноша, повязывающий венец победы себе на голову. Это существует в нескольких экземплярах, лучший из которых был недавно найден на острове Делос и еще не опубликован.

Интересная статуя другого порядка, очень часто приписываемая Поликлиту, может с меньшей уверенностью быть принята за его работу. Наша иллюстрация (рис. 140) взята с берлинской копии этой статуи, на которой руки, стойка, нос и ступни выполнены в современном стиле, но гарантированы другими существующими копиями. Это фигура амазонки, которая была ранена в правую грудь. Она опирается на опору с левой стороны и поднимает правую руку к голове в позе, возможно, предполагающей истощение, но вряд ли соответствующей положению раны. Поза фигуры, особенно ног, очень похожа на фигуру Дорифора, а лицо, по мнению многих, демонстрирует семейное сходство с ним. Есть три других типа Амазонок, которые, по-видимому, связаны с этим, но взаимоотношения этих четырех типов слишком запутанны, чтобы обсуждать их здесь.

Переход от копий к оригиналам - долгожданное изменение. Американская школа классических исследований в Афинах провела раскопки (1890-95) на месте знаменитого храма Геры близ Аргоса и обнаружила фундаменты как более раннего храма, сгоревшего в 423 году, так и более позднего храма, в котором стояло изображение Поликлита из золота и слоновой кости, а также прилегающих зданий. Помимо многих других интересных объектов, было обнаружено несколько фрагментов метофов второго храма, которые вместе с несколькими фрагментами из того же источника, найденными ранее, образуют ценную коллекцию материалов для изучения аргивской школы скульптуры около 420 года. Еще более интересной, по крайней мере для тех, кто не является специалистами, является голова, найденная на том же месте (рис. 141) и которая, судя по ее стилю, должна относиться к тому же периоду. Хорошей иллюстрацией неопределенности, которая окружает попытки классифицировать сохранившиеся греческие скульптуры по местным школам, является то, что эта голова с такой же уверенностью была названа аргивской [Примечание: Так утверждал профессор Чарльз Вальдштейн, руководивший

раскопками.]. и такой же мансардный по стилю. По правде говоря, аргивское и аттическое искусство так влияли друг на друга, что неудивительно, что их произведения в некоторых случаях для нас неразличимы.

Последнее замечание относится также к бронзовой статуе, показанной на рис. 142, которая, как полагают высокопоставленные авторитеты, является греческой работой и которая была заявлена как для Афин, так и для Аргоса. Положение стоя, хотя и не идентично положению Дорифора, Диадуменоса и раненой амазонки, поразительно похоже, как и форма головы. Во всяком случае, эта статуя является прекрасным примером кажущейся неизученной непринужденности, того непревзойденного искусства, которое скрывает само себя.

Единственным скульптором пятого века, который одновременно известен нам по литературным преданиям и представлен аутентичной оригинальной работой, является Пеоний из Менда во Фракии. Он был художником второстепенного ранга, если мы можем судить по тому факту, что его имя встречается только у Павсания; но в блестящий период греческой истории даже второстепенные художники были способны на работы, с которыми не могли соперничать менее поздние века. Павсаний упоминает Победу Пеония в Олимпии, подношение мессенян по обету за успехи, достигнутые на войне. Части пьедестала этой статуи с дарственной надписью и подписью художника были найдены 20 декабря 1875 года, в начале немецких раскопок, а сама изуродованная статуя - на следующий день (рис. 143). Реставрации фигуры немецкого скульптора (рис. 144) можно доверять практически во всем, кроме лица. Богиня представлена в нисходящем полете. Стоящая на треугольном пьедестале высотой около тридцати футов, она кажется почти независимой от опоры. Ее драпировки, раздуваемые ветром, образуют фон для ее фигуры. Орел у ее ног указывает на элемент, с помощью которого она движется. Никогда еще более смелый дизайн не был выполнен из мрамора. И все же это производит на нас впечатление не только как демонстрация силы. Зритель забывает о победе над материальными трудностями в смысле плавучести, скорости и грации, которые внушает фигура. Паусаниас пишет, что мессенцы его времени верили, что статуя посвящена событию, произошедшему в 425 году, в то время как сам он предпочитал связывать ее с событием 453 года. Надпись на постаменте содержит нерешительность на этот счет. В этих документах говорится: "Мессенцы и наупактийцы посвятили [эту статую] олимпийскому Зевсу в качестве десятой части [добычи], полученной от их врагов. Это сделал Пеоний из Менда; и он одержал победу [над своими конкурентами], изготовив акротерию для храма". Более поздняя из двух дат, упомянутых Павсанием, была общепринятой, хотя и не без недавних протестов. Это дало бы примерно 423 год для завершения строительства этой статуи.

ГЛАВА IX.

ВЕЛИКАЯ ЭПОХА ГРЕЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ. ВТОРОЙ ПЕРИОД: 400-323 гг. до н.э. С.

В четвертом веке искусство стало еще более космополитичным, чем прежде. Различия между местными школами были почти стерты, и вопрос о месте рождения или проживания художника перестал иметь большое значение. Афины, однако, сохраняли свое художественное превосходство на протяжении первой половины или более столетия. Несколько самых выдающихся скульпторов того периода, несомненно, были афинянами, а другие, по-видимому, сделали Афины своим домом на более или менее продолжительное время. Поэтому принято говорить о "младшей аттической школе", членами которой были большинство

известных скульпторов того периода. Каковы были тенденции того времени, лучше всего будет видно, изучив наиболее выдающихся представителей этой группы или школы.

Первое великое имя, встречающееся нам, - это Скопас Паросский. Его художественная карьера, по-видимому, началась в начале четвертого века, поскольку он был архитектором храма Афины в Тегее в Аркадии, который был построен взамен храма, разрушенного пожаром в 395-4 годах. Он был так же активен, как в конце середины века, будучи одним из четырех скульпторов, работавших над рельефами мавзолея или надгробного памятника Муссоллу, сатрапу Карики, который умер в 351-0 годах или, возможно, двумя годами ранее. Это практически все, что мы знаем о его жизни, поскольку вряд ли это больше, чем предположение, что он поселился в Афинах на несколько лет. Творения его рук были широко распространены в самой Греции и на побережье Малой Азии.

До недавнего времени о стиле Скопаса не было известно ничего определенного. Хотя в наших литературных источниках упоминается множество американских статуй его работы, все они представляют божества или другие воображаемые существа, только одна из них описана таким образом, чтобы дать какое-либо представление о ее художественном характере. Это была менада, или женщина-служанка бога Бахуса, которая была изображена в неистовом религиозном возбуждении. Тема предполагает сильную склонность Скопаса к эмоциональному самовыражению, но этот вывод не уводит нас далеко. Изучение Скопаса вступило в новый этап с тех пор, как стали известны некоторые фрагменты скульптуры, принадлежащие Храму Афины в Тегее. Предполагается, что, поскольку Скопас был архитектором здания, он также спроектировал, если не выполнил, скульптуры на фронте. Если это правда, то у нас есть наконец-то подлинные, хотя и скудные свидетельства его стиля. Обнаруженные к настоящему времени фрагменты состоят всего из двух человеческих голов и головы кабана. Здесь воспроизведена одна из человеческих голов (рис. 145). Каким бы печально изуродованным оно ни было, с его помощью и помощью его коллег стало возможным с большой вероятностью признать авторство Скопаса в целой группе смежных работ. Не останавливаясь на анатомических деталях, которые нуждаются в слепках для их надлежащей иллюстрации, очевидной характерной чертой головок Scopadean heads является трагическая напряженность выражения, неизвестная более раннему греческому искусству. Именно это делает головы Тегей такими впечатляющими, несмотря на "грубую трату старого Времени".

Великолепная голова Мелеагра в саду виллы Медичи в Риме (рис. 146) демонстрирует то же качество. Пламенный темперамент оживляет мрамор и некий пафос, словно рожденный сознанием приближающегося рока. Работа здесь настолько виртуозна, настолько далека от механической, лишенной вдохновения манеры римских оптиков, что эта голова была заявлена как оригинал работы Скопаса, и вполне возможно, что так оно и есть. Нечто похожее характерно для головы богини в Афинах, показанной на рис. 147.

Рис. 148 знакомит нас с другой тенденцией искусства четвертого века. Группа представляет Эйрену и Плутуса (Мир и Изобилие). По всей вероятности, это копия бронзового изделия Кефизодота, которое находилось в Афинах и было установлено, как предполагается, вскоре после 375 года, когда культ Эйрин был официально установлен в Афинах. Голова ребенка антикварная, но не принадлежит фигуре; копии ребенка с настоящей головой существуют в Афинах и Дрездене. Основными современными деталями являются: правая рука богини (которая должна держать скипетр), ее левая рука с вазой и обе руки ребенка; вместо вазы

должен быть маленький рог изобилия, опирающийся на левую руку ребенка. Настроения этой группы таковы, каких мы раньше не встречали. Нежность, выраженная в позе Эйрин, столь же характерна для новой эпохи, как и напряженность взгляда head из Теги.

Кефизодот, вероятно, был близким родственником гораздо более великого скульптора Праксителя, возможно, его отца. Пракситель известен нам лучше, чем любой другой греческий художник. Для начала у нас есть одна аутентичная оригинальная статуя, сделанная его рукой, помимо трех четвертей барельефа, вероятно, выполненного под его руководством. Во-вторых, мы можем собрать из наших литературных источников каталог примерно из пятидесяти его работ, что является большим списком, чем можно составить для любого другого скульптора. Более того, к нескольким произведениям мы получаем действительно поучительные описания, и в дополнение есть один или два ценных общих замечания о его стиле. Наконец, две его статуи, которые упоминаются в литературе, могут быть с достаточной уверенностью идентифицированы в копиях. Таким образом, основа для суждений достаточно широка, чтобы дать нам право связать с ним множество других работ.

Однако о его жизни мы знаем, как и в других случаях, почти ничего. Он был афинянином и, должно быть, был примерно того же возраста, что и Скопас, хотя выглядел несколько моложе. Плиний называет сто четвертую Олимпиаду (370-66) датой своего расцвета, но, вероятно, это было началом его художественной карьеры. О нем рассказывают только один анекдот, который стоит здесь повторить. Когда его спросили, какие из его мраморных статуй он оценил выше всего, он ответил, что те, которые Никий подкрасил, были лучшими. Никиас был выдающимся художником того периода (см. стр. 282, примечание ниже).

Почетное место в любой трактовке Праксителя должно быть отведено Гермесу с младенцем Дионисом на руках (рис. 149, 150). Эта статуя была найдена 8 мая 1877 года в Храме Геры в Олимпии, лежащей перед ее пьедесталом. Она стояла, когда Павсаний увидел ее и записал, что это работа Праксителя. Ноги Гермеса ниже колен были восстановлены из гипса (античной является только правая ступня), как и руки Диониса. За исключением потери правой руки и голени, фигура Гермеса прекрасно сохранилась, поверхность не пострадала. Некоторое представление о яркости паросского мрамора можно получить из рис. 150.

Гермес отводит новорожденного Диониса к Нимфам, чтобы они его вырастили. Остановившись по пути, он набросил свою накидку на подходящий ствол дерева и опирается на него рукой, которой держит ребенка. В сжатой левой руке он, несомненно, нес свой жезл герольда; потерянная правая рука, должно быть, держала какой-то предмет - пучок травы или что-то еще — для развлечения маленького бога. Последнее не соответствует действительности по пропорциям; как и почти все скульпторы до времен Александра, Пракситель, по-видимому, уделял очень мало внимания характерным формам младенчества. Но "Гермес" обладает неприступным совершенством. Его симметричная фигура, которая выглядит стройной по сравнению с Дорифором Поликлита, без преувеличения атлетична и смоделирована с безупречным мастерством. Поза, когда вес тела поддерживается плавно правой ногой и левой рукой, придает телу изящный изгиб, который так любил Пракситель. Это последняя стадия длительного освоения удобной позы стоя. Голова круглой аттической формы, контрастирующей с более квадратным пелопоннесским типом; лицо прекрасного овала. Нижняя часть лба между висками выступает вперед; нос не совсем прямой, но слегка изогнутый посередине. Все выражение лица отражает неопишемую утонченность и сияние. Волосы, короткие и вьющиеся,

иллюстрируют возможности мрамора в обработке этого элемента; вместо жестких волос бронзового цвета мы находим здесь небольшую шероховатость поверхности, наводящую на мысль о мягкой текстуре настоящих волос (см. рис. 146 и контрастный рис. 138). Драпировка, ниспадающая на ствол дерева, обработана с такой степенью проработки и богатства, которой нет в работах пятого века; но какой бы красивой она ни была, она остается второстепенной и не привлекает излишне нашего внимания.

Для нас "Гермес" стоит особняком и у него нет соперника. Статуя, однако, в древности не пользовалась какой-либо экстраординарной известностью и фактически даже не упоминается в дошедшей до нас литературе, за исключением Павсания. Самым известным произведением Праксителя была "Афродита Книдская" на юго-западе Малой Азии. Это была храмовая статуя; однако скульптор, отойдя от практики прежних времен, не постеснялся изобразить богиню обнаженной. С помощью определенных имперских монет Книда эта Афродита была идентифицирована в большом количестве экземпляров. Она снимает одежду с левой руки, готовясь к купанию; она опирается в основном на правую ногу, и изгиб ее тела приближается к изгибу Гермеса, хотя здесь часть веса не приходится на руку. Тема трактуется с непревзойденной деликатностью, далекой от чувственности, слишком обычной в более позднюю эпоху; и все же, когда это воплощение Афродиты сравнивается с идеалами пятого века, следует признать, что оно иллюстрирует растущую любовь к изображению физического очарования со стороны скульпторов и публики. Не имея возможности предложить удовлетворительную иллюстрацию всей статуи в целом, я выбрал для воспроизведения копию только головы (рис. 151). Это поможет читателю понять простую красоту оригинала.

Плиний упоминает среди бронзовых работ Праксителя изображение юного Аполлона по имени "Зауроктонос" (Истребитель ящериц). Рис. 152 представляет собой мраморную копию этого памятника, значительно отреставрированную. Бог, зачатый в образе прекрасного мальчика, прислоняется к дереву, готовясь пронзить ящерицу стрелой, которая должна быть в правой руке. Изящная, склоненная поза и мягкая красота юношеского лица и плоти характерны для Праксителя.

Две или три сатиры Праксителя упоминаются греческими и римскими писателями, а Павсаний рассказывает анекдот, из которого следует, что один из них пользовался исключительной известностью. К сожалению, они не описаны; но среди множества сатиров, которые можно найти в музеях древней скульптуры, есть два типа, в которых стиль Праксителя, каким мы его теперь узнали, настолько ярко выражен, что мы вряд ли ошибемся, приписав ему их обоих. Оба существуют в многочисленных копиях. Наша иллюстрация первого (рис. 153) взята с копии, о которой Хоторн написал столь тонкое описание в "Мраморном фавне". Статуя несколько отреставрирована, но реставрация не вызывает сомнений, за исключением единственной трубки, которую он держит в правой руке. Здесь нет никаких признаков животного, кроме заостренных ушей; лицо, однако, сохраняет намек на традиционный тип сатира. "Вся статуя, в отличие от всего остального, что когда-либо было выполнено из этого сурового материала мрамора, передает идею дружелюбного и чувственного создания - легкого, веселого, склонного к веселью, но неспособного поддаться пафосу". [Примечание: Хоторн, "Мраморный фавн", том I, глава I.]

В палермской копии другого сатира Праксителя (рис. 154) правая рука современная, но реставрация в основном правильная. Лицо этой статуи имеет чисто греческие черты, и только

заостренные уши свидетельствуют о смешении животного начала с человеческим. Оригинал, вероятно, был сделан из бронзы.

На рис. 155 мы возвращаемся от копий к оригинальному произведению. Это один из трех плит, которые, вероятно, decorated пьедестал группа Праксителя, представляющий Аполлона, Лето и Артемиды; в четвертой плиты, необходимые для завершения серии, не найдено презумпция сильна, что эти рельефы были выполнены под руководством Праксителя, возможно, от его дизайна. На одной плите изображено музыкальное состязание между Аполлоном и Марсией, в то время как на двух других изображены музы. Последние поставлены и задрапированы с той восхитительной грацией, которой был мастер Пракситель и которой он, кажется, вдохновлял своих учеников. Исполнение, однако, не совсем безупречно, о чем свидетельствует деформация правой голени сидящей Музы на рис. 155 — в остальном фигура изысканная.

Среди множества других работ, которые приписывались Праксителю по стилю, я рискну выделить одну (рис. 156). Иллюстрация взята с одной из нескольких копий утерянного оригинала, который, если и не был написан самим Праксителем, то кем-то, кто чудесным образом уловил его дух. О том, что оно представляет богиню Артему, мы, вероятно, можем заключить по короткому хитону, подходящему одеянию, которое часто носят божественные охотницы, но не человеческие девы. В остальном у богини нет никаких общепринятых атрибутов, отмечающих ее божественность. Она просто красивая девушка, застегивающая свою мантию брошью. В этом способе представления о богине мы видим тот же дух, который создал Аполлона Зауроктоноса.

Гений Праксителя, каким он нам открылся до сих пор, был исключительно солнечным, его тянуло ко всему прекрасному, грациозному и незатронутому, и он игнорировал все трагическое в человеческом существовании. Это мнение о нем подтверждается тем, что известно из литературы по его предметам. Список включает пять фигур Афродиты, три или четыре Эроса, две фигуры Аполлона, две Артемиды, две фигуры Диониса, два или три сатира, две фигуры куртизанки Фрины и одну фигуру прекрасного юноши, повязывающего ленту на волосы, но ни одна работа, тема которой — страдание или смерть, определенно ему не приписывается. Поэтому странно слышать слова Плиния о том, что в его время было многосомнений в том, была ли группа умирающих детей Ниобы, стоявших в храме Аполлона в Риме, написана Скопасом или Праксителем. Обычно предполагается, хотя и без решающих доказательств, что некоторые статуи Ниобы и ее детей, которые находятся во Флоренции и других местах, скопированы с группы, о которой говорит Плиний. История заключалась в том, что Ниоба превозносила себя перед Лето, потому что у нее было семь сыновей и семь дочерей, в то время как Лето родила только Аполлона и Артемиду. За ее самонадеянность все ее дети были сражены стрелами Аполлона и Артемиды. Это наказание является предметом обсуждения группы. На рис. 157 показаны центральные фигуры; это сама Ниоба и ее младшая дочь, которая бежала к ней за защитой. Ниоба издавна была известна как воплощение надменности, материнской любви и острого горя. Но гораздо более изящным по композиции, на мой взгляд, является рис. 158. На этом "сыне Ниобы" конец правой руки и вся левая рука выполнены в современном стиле. Первоначально этот юноша был в группе с сестрой, которая была смертельно ранена. Она опустилась на землю, и ее правая рука безвольно свисает с его левого колена, таким образом предотвращая падение его одежды. Его левая рука обхватывает ее, и он безуспешно пытается защитить ее. О том, что это настоящий ресторанный рацион, известно из копии в Ватикане раненой девочки с частью тела брата. За исключением этого сына Ниобы, флорентийские

персонажи недостойны своей старой репутации. Что касается их авторства, о Праксители, похоже, не может быть и речи. Subject соответствует гениальности Scopas, но безопаснее не связывать группу с каким—либо отдельным именем.

Эта сдержанность тем более целесообразна, что Скопас и Пракситель - всего лишь две звезды, безусловно, самые яркие в блестящей плеяде современных художников. Для остальных здесь невозможно сделать гораздо больше, чем упомянуть самые важные имена: Леохар и Тимофей, гражданские связи которых неизвестны, Бриаксис и Силанион из Афин и Евфранор из Коринфа, последний, не менее известный как художник и скульптор. Эти художники, кажется, понемногу выныривают из окутавшей их тьмы, и можно надеяться, что открытие нового материала и дальнейшее изучение уже существующего материала раскроют их нам с некоторой степенью ясности и определенности. Хорошей иллюстрацией того, как новые приобретения могут нам помочь, является группа фрагментарных скульптур, найденных в святилище Асклепия близ Эпидавра в 1882-84 годах и принадлежащих фронтонам главного храма. На том же месте была найдена надпись, в которой указаны расходы, понесенные при строительстве этого храма, и один пункт в ней позволяет предположить, что Тимофей, вышеупомянутый скульптор, предоставил модели, по которым были выполнены скульптуры на фронте. Самый крупный и прекрасный фрагмент этих скульптур, который был найден, представлен на рис. 159. Он относится к западному фронту, на котором, по-видимому, изображена битва греков и амазонок. Амазонка с нашей иллюстрации, сидящая верхом на вставшей на дыбы лошади, собирается обрушить свое копьё на поверженного врага. Действие передано с великолепной энергией. Дату постройки этого храма и его скульптур можно определить где-то около 375 года.

Выше (стр. 215) была сделана ссылка на Мавзолей. Согласно Плинию, художниками, работавшими над скульптурами, украшавшими этот великолепный памятник, были Скопас, Леохарес, Бриаксис и Тимофей. [Примечание: Традиция по этому вопросу была не совсем единообразной, Витрувий называет Праксителя четвертым художником, но добавляет, что некоторые полагали, что Тимофей также был занят) Похоже, что скульптурных фриз было по крайней мере три, но значительные остатки сохранились только от одного (см. рис. 65). Его темой является битва греков и амазонок, тема, которую греческие скульпторы и художники никогда не уставали воспроизводить. Сохранившиеся части этого фриза составляют в общей сложности около восьмидесяти футов, но плиты расположены не подряд. На рис. 160 и 161 показаны два лучших фрагмента. Дизайн разбит на группы по два-три бойца, и эти группы разнообразны с неиссякаемой плодотворностью и живостью воображения. Среди моментов, отличающих это произведение от произведения пятого века, можно отметить более тонкие формы мужчин и женщин и более выразительные лица. Более того, существующие плиты отличаются друг от друга стилем и достоинствами, и была предпринята серьезная попытка распределить их между четырьмя художниками, названными Плинием, но без окончательных результатов.

С тех пор, как "Гермес Праксителя" был обнаружен в Олимпии, не было ни одного открытия греческой скульптуры, столь ослепительной в своей великолепии, как та, что была сделана в 1887 году на месте сидонского некрополя в Финикии. Там, в группе сообщающихся подземных камер, были найдены, наряду с египетским саркофагом, шесть других греческих изделий, четыре из которых украшены необычайной красотой рельефов. Все они сейчас находятся в недавно созданном Константинопольском музее, который, таким образом, стал одним из самых важных мест для каждого изучающего и любителя греческого искусства. Шестнадцать

саркофагов датируются по-разному, от начала пятого до конца четвертого века. Тот, что показан на рис. 162, может быть отнесен примерно к середине четвертого века. Его форма заимствована у ионического храма. Между колоннами изображены стоящие или сидящие женщины, их лица и позы выражают различную степень скорби. Наша иллюстрация выполнена в слишком малом масштабе, чтобы передать какое-либо, кроме самого смутного впечатления о достоинстве и красоте этой компании скорбящих. Наверху, на своего рода балюстраде, возможно, изображена похоронная процессия.

Старый храм Артемиды в Эфесе (ср. стр. 140) был подожжен и превращен в руины зажигательной смесью в 356 году до н.э., как говорят, в ту самую ночь, когда родился Александр Македонский. Эфесяне перестроили храм в гораздо более величественном масштабе, превратив его в самое обширное и роскошное колоннообразное сооружение, когда-либо возведенное греческим архитектором. Как быстро была начата работа, мы не знаем, но она продолжалась до правления Александра, так что ее дату можно датировать приблизительно в 350-30 годах. Благодаря неутомимой настойчивости мистера Дж. Т. Вуда, который проводил раскопки в Эфесе для Британского музея в 1863-1874 годах, местонахождение этого храма, долгое время неизвестного, было наконец обнаружено и его остатки обнаружены. Следуя примеру храма шестого века, в нем самые нижние барабаны ряда колонн были покрыты рельефной скульптурой. Из полудюжины найденных образцов на рис. 163 показан самый прекрасный. Предмет представляет собой неразгаданную загадку. Самой заметной фигурой на иллюстрации является бог Гермес, о чем свидетельствует посох герольда в его правой руке. Женские фигуры справа и слева от него являются хорошими примерами той грации в позах и драпировках, которая была характерна для греческой скульптуры эпохи Скопаса и Праксителя.

Самая красивая греческая портретная статуя, которая у нас есть, - это латеранский Софокл (рис. 164). Фигура подверглась многочисленным небольшим реставрациям, включая ножки и коробку со свитками рукописей. О том, что здесь изображен Софокл, трагический поэт, известно по сходству головы с бюстом, на котором выгравировано его имя. Он умер в 406 году до н.э. Стиль нашей статуи, однако, указывает на оригинал (если она сама по себе не является оригиналом) примерно середины четвертого века. Вероятно, в это время существовали подлинные изображения поэта, на которых скульптор основал свою работу. Поза фигуры - это совершенство кажущейся непринужденности, но на самом деле это искусное изобретение для обеспечения должного баланса частей, точности и изящества линий. Единственное одеяние, плотно облегающее человека, иллюстрирует неоценимую удачу, которой пользовался греческий скульптор, в отличие от скульптора наших дней, в том, что ему пришлось изобразить костюм, такой простой, такой гибкий, такой способный к изящной подгонке. Глава, каким бы большим образом она ни отражала реальный облик Софокла, должна быть идеализирована. Чтобы оценить это должным образом, нужно помнить, что этот поэт, хотя и затрагивал трагические темы, не имел обыкновения размышлять о грехе, печали и непостижимых тайнах мира, но был таким же безмятежным по характеру и преуспевающим в своей жизни.

Колоссальная голова Зевса, показанная на рис. 165, была найдена сто или более лет назад в Отриколи, маленькой деревушке к северу от Рима. Антикварная часть - это просто маска; затылок и бюст современные. Материал - каррарский мрамор, и этот факт сам по себе доказывает, что работа была выполнена в Италии в имперский период. Сначала это считалось скопированным с "Олимпийского Зевса" Фидия (стр. 185), но в свете возросшего знакомства со стилем Фидия и его возрастом такая атрибуция долгое время считалась невозможной.

Оригинал относится примерно к концу рассматриваемого периода или, возможно, еще позже. "Отриколи Зевс", хотя и всего лишь копия, является лучшим представлением отца богов и людей, которое у нас есть. Преобладающее выражение лица - мягкость и доброжелательность, но высокий лоб с поперечными морщинами говорит о мысли и воле, а львиные волосы - о силе.

С Лисиппом Сикионским мы переходим к фамилии, имеющей первостепенное значение в истории греческой скульптуры. Существует обычная неопределенность относительно дат его жизни, но несомненно, что он был в расцвете сил во время правления Александра (336-23). Таким образом, он по существу принадлежит к поколению, следовавшему за поколением Скопаса и Праксителя. По-видимому, он работал исключительно из бронзы; по крайней мере, мы не слышим о его работах по мрамору. Должно быть, он прожил долгую жизнь. Плиний приписывает ему полторы тысячи статуй, но это вряд ли достоверно. Его подданные предполагают, что его гений сильно отличался от гения Праксителя. Ему не приписывается ни одна статуя Афродиты или вообще какой-либо богини (кроме Муз); с другой стороны, он изготовил по меньшей мере четыре статуи Зевса, одна из них почти шестьдесят футов высотой, и по меньшей мере четыре фигуры Геракла, из которых одна была колоссальной, а другая - высотой менее фута, помимо групп, представляющих труды Геракла. Короче говоря, список его статуй сверхчеловеческих существ, хотя в него и входят Эрос и Дионис, выглядит так, как будто у него не было особого пристрастия к мягкой красоте юности, а скорее к зрелым и энергичным формам. Он был известен как скульптор-портретист и создал множество статуй Александра, от которого получил заметное признание. Естественно, он также принимал заказы на изготовление статуй атлетов; Павсаний упоминает, что в Олимпии было пять таких статуй. Созданная им аллегорическая фигура Кайроса (Возможности) получает щедрые похвалы от покойного ритора. Наконец, ему приписывают статую подвыпившей женщины-флейтистки. Это заслуживает особого внимания как первый достоверный пример произведения греческой скульптуры, неблагородного по своему сюжету и явно непригодного ни для одной из целей, для которых в основном существовала скульптура (ср. стр. 124).

Именно Плиний подводит нас к более непосредственному знакомству с этим художником, чем это могут дать приведенные выше факты. Он делает общее утверждение, что Лисипп отошел от канона пропорций, которому ранее следовали (т.е., вероятно, Поликлит, и его непосредственные последователи), сделав голову меньше, а тело стройнее и "суше", и он упоминает его статую в Риме под названием Апоксиоменос, то есть атлета, скребущего себя стригилом. Копия такой статуи была найдена в Риме в 1849 году (рис. 166). Пальцы правой руки с неподходящим кубиком современные, как и некоторые дополнительные детали здесь и там. Теперь совпадение сюжета между этой статуей и той, что упоминается Плинием, не само по себе было бы решающим. Поликлит также создал Апоксиомена, и, насколько нам известно, другие скульпторы, возможно, использовали тот же мотив. Но статуя, о которой идет речь, определено создана позже Поликлита, и ее соответствие тому, что Плиний сообщает нам о пропорциях, принятых Лисиппом, настолько близко, насколько это возможно представить (контрастный рис. 137). Поэтому нам не нужно стесняться принимать его как лисиппианский.

Наш юный спортсмен, прежде чем приступить к упражнениям, натер свое тело маслом, а если ему предстояла борьба, посыпал себя песком. Теперь, когда тренировка закончена, он смывает масло, пот и грязь инструментом, который регулярно используется для этой цели. Его стройная фигура предполагает эластичность и ловкость, а не грубую силу. Лицо (рис. 167) не обладает тем лучезарным очарованием, которое придал бы ему Пракситель, но оно

очень тонкое и живое. Глаза глубоко посажены; отделение верхней части лба от нижней отмечено бороздкой; волосы лежат в выразительном беспорядке. На бронзовом оригинале ствол дерева за левой ногой, несомненно, отсутствовал, как и несогласованная опора (ныне сломанная), которая тянулась от правой ноги к правому предплечью.

Наиболее достоверным изображением Александра Македонского является бюст в Лувре (рис. 168) с надписью его имени: "Александр Македонский, сын Филиппа". Поверхность была сильно проржавлена, и носовая часть восстановлена. Работа, которая является всего лишь копией, может восходить к оригиналу Лисиппа, хотя доказательство этой веры, определенное сходство с головой Апоксиомена, вряд ли столь убедительно, как можно было бы пожелать. Можно было бы предположить, что кинг здесь представлен в возрасте тридцати или около того. Теперь, поскольку он отсутствовал в Европе с двадцати двух лет до своей смерти в Вавилоне в возрасте тридцати трех лет (323 г. до н.э.), представляется вероятным, что Лисипп, или кем бы ни был виновник, основал свой портрет на сходствах, сделанных несколькими годами ранее. Следовательно, хотя портретная живопись эпохи Александра стала преимущественно реалистичной, было бы небезопасно рассматривать эту голову как яркий пример новой тенденции. Художник, вероятно, стремился создать узнаваемое сходство и в то же время дать достойное выражение качествам характера великого завоевателя. Если последняя цель, по-видимому, не достигнута, можно смело возлагать вину на копию и time.

ГЛАВА X.

ЭЛЛИНИСТИЧЕСКИЙ ПЕРИОД ГРЕЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ. 323-146 гг. до н.э.

Правление Александра положило начало новой эпохе в истории Греции, эпохе, в которой великим фактом стало распространение греческой культуры по обширным регионам, которым она была чужда. Его период, когда Египтом и западной Азией правили люди греческой или македонской крови и постепенно они в большей или меньшей степени переняли греческую цивилизацию, часто называют эллинистическим периодом.

В условиях нового политического и социального порядка мы заново разработали новые художественные условия. Во-первых, Афины и другие старые центры художественной деятельности утратили свое превосходство, в то время как на Востоке были созданы новые центры, единственные места, которые в наших литературных источниках упоминаются как центры важных школ скульптуры в течение двух столетий после смерти Александра, - это Родос и Пергам.

Затем снова возрос спрос на скульптурные произведения для использования в качестве простых украшений в интерьерах дворцов и частных домов, а также в общественных зданиях и общественных местах. Это, конечно, распахнуло дверь для сюжетов, которые были исключены, когда в скульптуре доминировала священная цель. Скульпторы теперь могли свободно апеллировать к низменным вкусам своих покровителей. Практика "искусства ради искусства" пережила свое время, и тривиальные, комичные, углические, душераздирающие или чувственные темы рассматривались со всеми возможностями технического мастерства. Короче говоря, положение и цели искусства скульптуры стали очень похожи на то, чем они являются сегодня. Следовательно, неподготовленный современный студент чувствует себя гораздо более

комфортно в собрании эллинистической скульптуры, чем в присутствии более строгих, сублимерных творений эпохи Фидия.

Это ни в коем случае не означает огульного осуждения произведений постклассического периода. Реалистическая портретная живопись теперь практиковалась с большой частотой и большим успехом. Многие жанровые статуи и декоративные рельефы того времени достойны восхищения. Более того, от старого использования скульптуры не отказались, и хотя тенденция к сенсационности была сильна, иногда получались достойные работы. Но, вообще говоря, мы должны признать утрату той "благородной простоты и тихого величия" — это выражение принадлежит Винкельману, — которые наложили отпечаток на творения эпохи Фидия. Греческая скульптура приобрела огромное разнообразие, но за счет возвышения духа.

Хотя этот набросок посвящен в основном бронзовой и мраморной скульптуре, я не могу удержаться от соблазна проиллюстрировать несколькими примерами очаровательные маленькие терракотовые фигурки, которые были найдены в таком большом количестве в могилах в Танагре и других местах Беотии (рис. 169, 170). Возникает вопрос, не были ли лучшие из них созданы до конца периода, охватываемого предыдущей главой. В любом случае, они относятся к постпраксителевскому периоду. Самыми распространенными объектами являются стоящие или сидящие женщины; также часто встречаются молодые мужчины, юноши и дети. На рис. 170 показана другая любимая фигура, крылатый Эрос, представленный в виде пухлого мальчика четырех или пяти лет — концепция бога Любви, которая впервые появляется в эллинистический период. Люди, создавшие эти статуэтки, несомненно, считались в свое время очень скромными мастерами, но лучшие из них постигли секрет изящных поз и драпировок, и исполнение их работ столь же изящно, насколько изысканна их концепция.

Возвращаясь теперь к нашей теме, мы можем начать с последнего и самого великолепного из саркофагов, найденных в Сидоне (рис. 171; ср. стр. 234). Он относится где-то к концу четвертого века. Он украшен рельефной скульптурой со всех четырех сторон и на фронтонах крышки. На длинной стороне, показанной на нашей иллюстрации, изображена битва между греками и персами, возможно, битва при Иссе, произошедшая в 333 году. Александр Македонский, которого можно узнать по львиной шкуре, которую он носит, как Геракл, вместо шлема, изображен в крайнем левом углу. Дизайн, который выглядит переполненным и запутанным, когда его уменьшают до небольшого масштаба, на самом деле хорошо скомпонован и чрезвычайно энергичен, помимо изысканной обработки. Но главный интерес этой работы заключается в непревзойденной свежести, с которой она сохранила свой цвет. Одежда, седельные попоны, части доспехов и так далее окрашены в нежные цвета, а мельчайшие детали, такие как тетивы для луков, совершенно отчетливы. Обнаженная плоть, хотя и не покрыта непрозрачной краской, получила некоторое нанесение, которое отличает ее от сверкающего белого фона и придает ей оттенок слоновой кости. Эффект всего этого цвета грубо отточен, и работа является откровением красоты полихромной скульптуры.

Победу Самофракии (рис. 172) также можно датировать примерно концом четвертого века. Фигура значительно выше натуральной величины. Он был найден в 1863 году разбитым на множество фрагментов, которые были тщательно соединены. Современных фрагментов нет, за исключением крыльев. Статуя стояла на пьедестале в форме носа корабля, основные части которого были найдены австрийской экспедицией на Самофру в 1875 году. Впоследствии эти фрагменты были переданы в Лувр, и "Победа" теперь стоит на своем первоначальном

пьедестале. Для определения даты и надлежащей реставрации этой работы нам, к счастью, помогли нумизматы. На некоторых серебряных монетах ДЭметрия Полиоркета, правившего в 306-286 годах до н.э., на одной стороне изображена Победа, которая полностью соответствует победе Самофракийского императора, вплоть до большого носового пьедестала. На веских основаниях предполагается, что этот шрифт посвящен важной морской победе, одержанной Деметрием над Птолемеем в 306 году. Таким образом, принимая во внимание близкое сходство между типом монеты и статуей, представляется достаточно вероятным, что Деметрий посвятил Победу при Самофракии вскоре после морского сражения с Птолемеем и что памятные монеты позаимствовали дизайн наследника непосредственно у статуи. Таким образом, мы получаем дату создания статуи и, более того, четкие доказательства того, как ее следует реставрировать. Правой рукой богиня прижимала к губам трубу, а в левой держала подставку, подобную той, которая использовалась для возведения трофея. Корабль, на который она только что поднялась, находится в движении, и свежий бриз развеивает ее одежду буйными складками. По сравнению с Победой Пеония (рис. 143, 144) эта цифра кажется более стремительной и ясной. Это оставляет нас спокойными; это поднимает настроение от ощущения движения вперед на фоне соленого морского воздуха. И все же в этой работе нет ничего чрезмерно сенсационного. Это великолепная идея, великолепно переданная.

С этого момента не будет предпринято никаких попыток сохранить хронологический порядок, но основные классы скульптуры, относящиеся к эллинистическому периоду, будут проиллюстрированы двумя или тремя примерами. Культовая скульптура может быть поставлена на первое место. Здесь главное место принадлежит Афродите Мелонской, называемой Венерой Милосской (рис. 173). Эта статуя была случайно найдена в 1820 году на острове Мелос (Мило) недалеко от места древнего города. Согласно лучшим имеющимся свидетельствам, она лежала по соседству со своим первоначальным пьедесталом, в нише какого-то здания. Рядом с ней были найдены фрагмент верхней части левой руки и левая рука, держащая яблоко; из этих двух фрагментов первый, несомненно, и, возможно, второй принадлежат статуе. Приз был куплен меье де Ривьером, послом Франции в Константинополе, и вручен им французскому королю Людовику XVIII. На том же судне, которое доставило его во Францию, было привезено несколько других мраморных фрагментов с Мелоса, в том числе фрагмент основания статуи с надписью художника, сделанной иероглифами второго века до нашей эры или позже. Существует рисунок этого фрагмента, но сам объект исчез, и, несмотря на множество острых споров, остается неясным, составлял он часть основы "Афродиты" или нет.

Еще большая нерешительность существует в отношении надлежащей реставрации статуи, и ни одно из многочисленных предложений, которые были сделаны, не лишено трудностей. Представляется вероятным, как недавно с большой силой и ясностью было изложено профессором Фуртвенглером [Сноска: "Шедевры греческой скульптуры", стр. 384 и далее], что фигура является адаптацией Афродиты четвертого века, которая ставит левую ногу на шлем и, держа щит на левом бедре, смотрит на собственное отражение. С этой точки зрения Определенную сложность объяснить, отношение Афродиты Милосской возникает из-за того, что мотив был создан для совершенно иной цели, и не совсем уместно в нынешней, что именно это может быть.

В случае со статуей столь большой важности показалось необходимым коснуться этих ученых недоумений; но пусть они не слишком беспокоят читателя и не отвлекают его от наслаждения превосходными качествами произведения. Одна из Афродит Скопаса или Праксителя, если бы

она была у нас в оригинале, возможно, открыла бы нам еще более божественную красоту. Как бы то ни было, это самое достойное из существующих воплощений богини Любви. Идеал целомудрен и благороден, в лучшем виде перекликаясь с настроениями четвертого века; а исполнение великолепно по отношению к произведению, которое в некотором смысле является греческим оригиналом.

Аполлон Бельведерский (рис. 174), с другой стороны, является всего лишь копией бронзового оригинала. Основными реставрациями являются левая кисть, правое предплечье и кисть кисти. Самое естественное объяснение позиции бога заключается в том, что он держал лук в левой руке и только что выпустил стрелу в какого-то врага. Его фигура стройна, согласно моде, господствовавшей с середины четвертого века, и он передвигается по земле с поразительной легкостью. Его внешность производит впечатление почти щегольской элегантности, и современные критики не могут ощутить того благоговейного восторга, который раньше вызывала эта статуя. И все же Аполлон Бельведерский остается сияющим призраком. Недавно была предпринята попытка отнести эту фигуру, или, скорее, ее оригинал, к середине четвертого века.

В качестве образца портретно-скульптурного искусства эллинистического периода я выбрал сидящую статую Посидиппа (рис. 175), афинского драматурга так называемой Новой комедии, который процветал в начале третьего века. Сохранность статуи поразительна; в ней нет ничего современного, кроме большого пальца левой руки. Это производит сильное впечатление оригинального произведения и, так же, говорящего подобия. Возможно, она была смоделирована в присутствии самого предмета, но в этом случае имя на передней части постамента, несомненно, было начертано позже, когда фигуру сняли с пьедестала и перевезли в Рим. Посидипп чисто выбрит в соответствии с модой, которая вошла примерно во времена Александра. Есть статуя-компаньон, не менее достойная, которая обычно носит имя Менандр. Скульптор сильно противопоставляет этих двух мужчин друг другу чертами лица, выражением лица и осанкой. Обе статуи, как и многие другие того периода, показывают, насколько ошибочно было бы формировать наше представление о реальном облике греков на основе чисто идеальных творений греческой скульптуры.

Помимо реальных портретов, в эллинистический период создавались выдающиеся воображаемые портреты. Хороший образец этого - рис. 176. Антикварной является только голова, и есть несколько реставраций, в том числе носа. Это одна из значительного числа голов, воспроизводящих идеальный образ Гомера, задуманный как слепой старик. Признаки возраста и слепоты переданы с большой точностью. Существует другой тип этой головы, который гораздо больше наводит на мысль о поэтическом вдохновении.

Портретная живопись, конечно, не ограничивалась проявлением тонкости и интеллекта. В качестве крайнего примера того, что было возможно в противоположном направлении, ничто не могло быть лучше оригинальной бронзовой статуи, показанной на рис. 177. Он был найден в Риме в 1885 году и практически завершен, за исключением отсутствующих глазных яблок; сиденье новое. Статуя представляет обнаженного боксера геркулесового телосложения, его руки вооружены эстусом, или боксерскими перчатками из кожи. Мужчина, очевидно, профессиональный "громил" самого низкого пошиба. Он просто отдыхает после стычки, и не упускается ни одной детали, чтобы раскрыть характер его занятий. Распухшие уши были обычным признаком боксера во все времена, но здесь эффект еще более усиливается из-за

царапин и капель крови. Более того, на носу и щеках видны следы жестокого "наказания", а на усах запеклась кровь. От макушки до пят статуя демонстрирует высочайший уровень технического мастерства. Очень хотелось бы знать, какова была первоначальная цель работы. Возможно, это была обетная молитва, посвященная боксером-победителем в Олимпии или где-либо еще. Бронзовая голова аналогичной жестокости, найденная в Олимпии, свидетельствует о том, что изысканные статуи атлетов, созданные в лучший период греческого искусства и установленные в этом районе, позднее были вынуждены мириться с таким низким обществом. Или, возможно, этот боксер вообще не является реальным человеком, и статуя принадлежит к области жанра. В любом случае это свидетельствует о грубом вкусе эпохи.

Под жанровой скульптурой понимается скульптура, которая имеет дело с инцидентами или ситуациями, иллюстрирующими повседневную жизнь. Условия великой эпохи, хотя и допускали жанровую трактовку в обетных скульптурах и надгробных рельефах (см. рис. 134), практически не давали поводов для произведений чистого жанра, единственная цель которых - доставить удовольствие зрителю. Однако в эллинистический период таких работ стало много. На рис. 178 приведен хороший образец. Мальчик четырех или пяти лет борется с гусем и торжествует. Состав группы является замечательным, и в нем восхитительно проявляется спортивный азарт. Обратите также внимание, что характерные формы младенчества — большая голова, короткие ноги, пухлое тело и конечности — переданы правдиво (см. стр. 222). В древней скульптуре присутствует большое количество изображений мальчиков с гусями или другими водоплавающими птицами; среди них есть по крайней мере три другие копии этой же группы. Считается, что оригинал был сделан из бронзы.

Рис. 179 снова относится к жанру и настолько же отталкивающ, насколько очарователен последний пример. Это пьяная старуха, худая и морщинистая, сидящая на земле, зажав между коленями кувшин с вином, в состоянии сентиментального экстаза. Голова современная, но у другой копии статуи есть оригинальная голова, которая имеет тот же характер, что и эта. Невежество предмета не могло идти дальше, чем в этой работе.

С удовольствием обращаюсь к рис. 180, который по чистоте духа достоин лучшего прочтения. Руки современные, и их направление, возможно, не совсем правильное, хотя должно быть почти таким. Эта оригинальная бронзовая фигура изображает мальчика в молитвенной позе. Невозможно решить, была ли статуя обетной или это просто жанровое произведение.

Эллинистическое искусство проложило новый путь в классе рельефов, примерами которых являются рис. 181 и 182. Есть несколько рестаураций. Пропась отделяет эти работы от фриз Парфенона и Мавзолея. В то время как рельефная скульптура классического периода отказывалась от фона и живописных аксессуаров, здесь мы находим в высшей степени живописную трактовку. Темы, о которых пойдет речь, в выбранных примерах относятся к персонажу, с которым греческая скульптура до времен Александра едва ли может провести параллель (см. Рис. 87). На рис. 181 мы видим овцу, дающую сосать своему ягненку. Вверху, справа, изображена хижина или стойло, из открытой двери которого как раз выходит собака; слева - дуб. На рис. 182 львица сидит на корточках со своими двумя детенышами. Вверху - платан, а справа от него - группа предметов, повествующих о деревенском поклонении Бахусу. Каждый из двух рельефов украшал фонтан или что-то в этом роде. В одном случае опрокинутый кувшин из-под молока служил носиком для воды; в другом той же цели служил открытый рот одного из детенышей. Вообще говоря, живописные рельефы, по-видимому,

использовались для внутреннего оформления частных и общественных зданий. По своим сюжетам многие из них свидетельствуют о той любви к сельской жизни и том чувстве очарования пейзажа, которые являются наиболее привлекательными чертами эллинистического периода.

Пергамское царство в Западной Азии было одним из небольших государств, образовавшихся из владений Александра. Город Пергам стал центром изучения греческого языка, уступающим по значимости только Александрии. Более того, при Аттал I (241-197 гг. до н.э.) и Эвмене II (197-159 гг. до н.э.) здесь развилась независимая и мощная школа скульптуры, работами которой мы, к счастью, располагаем многочисленными примерами. Самый известный из них - Умирающий галл или Галатиец (рис. 183), которого когда-то ошибочно называли Умирающим гладиатором. Орды галлов вторглись в Малую Азию еще в 278 году до н.э. и, обосновавшись во внутренних районах страны, в районе, впоследствии известном как Галатия, стали ужасом и бичом всего региона. Аттал I. в начале своего правления одержал важную победу над этими свирепыми племенами, и эта победа была увековечена обширными скульптурными группами как в Пергаме, так и в Афинах. Фигура Умирающего Галла принадлежит к этой серии. Статуя находилась во владении кардинала Людовизи еще в 1633 году вместе с близкой по стилю группой, изображающей галла и его жену, но ничего достоверно неизвестно о времени и месте ее обнаружения. Сообщается, что реставрация подверглась: кончик носа, левая коленная чашечка, пальцы ног и часть постамента, на который опирается правый подлокотник [Примечание: Хельбиг, "Путеводитель по общественным коллекциям классических древностей в Риме", том I, № 533.] вместе с находящимися на нем предметами. То, что изображенный мужчина не является греком, очевидно по крупным рукам и ногам, грубой коже, негреческому характеру головы (рис. 184). То, что он галл, подтверждается несколькими моментами, совпадающими с тем, что известно из литературных источников о галльских особенностях — усами, которые носят на выбритых щеках и подбородке, жесткими, напояженными волосами, растущими низко на шее, перекрученным воротником. Он был смертельно ранен в битве — рана в правом боку - и с опущенной головой опускается на свой щит и сломанный боевой рог. Его смертельная схватка, хотя и четко обозначена, не сделана насильственной или омерзительной. С диким героизмом он "соглашается на смерть и побеждает агонию". [Примечание: Байрон, "Чайльд Гарольд", IV, 150] Итак, здесь мощный реализм соединен с трагической идеей, и, несмотря на все превратности вкуса, это произведение никогда не переставало вызывать глубокое восхищение.

Наши знания о пергаменском искусстве недавно значительно расширились в результате раскопок, проведенных в 1878-86 годах на Пергамском акрополе в интересах Королевского музея Берлина. Здесь были найдены остатки многочисленных построек, включая огромный алтарь, или, скорее, алтарную платформу, которая, возможно, была сооружением, упомянутым в Откровении II. 13 как "престол сатаны". Эта платформа, произведение огромного архитектурного величия, была построена при Эвмене II. Снаружи он был украшен скульптурным фризом высотой 7 1/2 футов и примерно 400 футов в общую длину. Фрагменты этого великого фриза, найденные в ходе немецких раскопок, были собраны вместе с бесконечным терпением и изобретательностью и составляют, безусловно, большую часть целого. Речь идет о гигантомахии, то есть битве между богами и мятежными сынами земли (ср. стр. 134).

На рис. 185 показан наиболее важный результат всей композиции. Здесь Зевс, которого можно узнать по молнии в вытянутой правой руке и эгиде на левой, противостоит трем противникам. Двое из трех уже выведены из строя. Тот, что слева, юный гигант в форме человека, рухнул на землю, пронзенный насквозь левым бедром огромной пылающей молнией. Второй, тоже юный и человекоподобный, упал на колени перед Зевсом и судорожно прижимает левую руку к ране (?) в правом плече. Йирд все еще отчаянно сражается. Это бородатый гигант с ушами животного и ногами, переходящими в длинные змеиные тела. Вокруг его левой руки обернута шкура какого-то животного; правой рукой (ныне отсутствующей) он собирается метнуть какой-то снаряд; левый снаке, голова которого виднеется чуть выше левого плеча великана, борется, но тщетно, с орлом, птицей Зевса.

Рис. 186 примыкает к рис. 185 справа от последнего. [Примечание: Рис. 186 более уменьшен в масштабе, так что плиты, по неправильной аппроксимации, кажутся неодинаковой высоты.] Здесь у нас есть группа, в которой Афина является центральной фигурой. Богиня, схватив своего противника за волосы, делает выпад вправо. У молодого гиганта огромные крылья, но в остальном он имеет чисто человеческий облик. Змей, слуга Афины, вонзает свои клыки в правую грудь великана. Перед Афиной, богиней Земли, матерью гигантов, наполовину выступающей из-под земли, вызывает о пощаде. Вверху Виктори прокладывает себе путь к сцене, чтобы возложить корону на голову Афины.

Если мы сравним Пергаменский алтарный фриз со сценами сражений лучшего периода греческого искусства, скажем, с метопами Парфенона или лучше всего сохранившимся фризом Мавзолея, мы увидим, насколько сложнее и запутаннее композиция и насколько более виодолжена по духу эта более поздняя работа. И все же, хотя нам не хватает "благородной простоты" великой эпохи, мы не можем не быть впечатлены титанической энергией, которая пронизывает это грандиозное произведение. "Упадок" греческого искусства, если мы хотим использовать этот термин, нельзя понимать как истощение художественной жизнеспособности.

Существование процветающей школы скульптуры на Родосе в эллинистический период подтверждается нашими литературными источниками, а также надписями художников, найденными на месте. Из актов постановок этой школы мы располагаем только группой "Лаокоон и его сыновья" (рис. 187). Это было найдено в Риме в 1506 году, на месте дворца Тита. Основными современными частями являются: правая рука Лаокоона с прилегающими частями змеи, правая рука младшего сына с обвившейся вокруг нее змеей и правая кисть и запястье старшего сына. Эти реставрации плохи. Правая рука Лаокоона должна быть согнута так, чтобы завести кисть за голову, а правая рука вашего сына-перста должна безвольно упасть назад.

Лаокоон был троянским жрецом, который, совершив тяжкий грех, был подвергнут страшному наказанию. Однажды, когда он был занят со своими двумя сыновьями совершением жертвоприношения, на них напала пара огромных змей, посланных чудесным образом, и они умерли жалкой смертью. Скульпторы — ибо группа, по словам Плиния, была совместной работой трех родосских художников - представили перед нами трогательное зрелище этой гибели. Лаокоон, его тело сотрясается в конвульсиях, лицо искажено пыткой ядом, рот открыт для стога или крика, он упал на алтарь и бьется в предсмертной агонии. Младший сын уже не сопротивляется; его левая рука слабо лежит на голове змеи, которая его кусает, и последний звук слышится с его губ. Старший сын, которого еще не укусили, но, вероятно, ему не

суждено спастись, пытается освободиться от петли, обвивающей его лодыжку, и в то же время с сочувственным ужасом взирает на страдания своего отца.

Ни одно скульптурное произведение древности или современности не породило такой обширной литературы, как "Лаокоон". Никого еще так не хвалили и так порицали. Хоторн "почувствовал Лаокоона очень сильно, хотя и очень тихо; бессмертную агонию со странным спокойствием, разлитым по ней, настолько, что это напоминает необъятную ярость моря, спокойного из-за своей необъятности". [Сноска: "Итальянские записные книжки", под датой 10 марта 1858 года.] Рескин, с другой стороны, считает, "что ни одна группа не оказывала столь пагубного влияния на искусство, как эта; тема плохо выбрана, подло задумана и неестественно обработана, рекомендована для подражания тонкостями исполнения и накоплением технических знаний" [Сноска: "Современные художники", часть II, раздел II, глава II. III.] Из двух вердиктов последний, несомненно, гораздо ближе к истине. Спокойствия, которое, как думал Хоторн, он видел в "Лаокооне", там нет; есть только ужасная мука. Битва, раны и смерть были основными темами греческой скульптуры от начала до конца; но нигде больше изображение физических страданий, чистых и простых, не было так навязано нам, так стало "началом всего и концом всего" греческой работы. Что касается даты создания группы, мнения по-прежнему значительно расходятся. Вероятности, по-видимому, указывают на дату, недалеко удаленную от пергамской эпохи; т. е. на первую половину второго века до нашей эры

Македония и Греция стали римскими провинциями в 146 году до н.э.; Пергамское царство - в 133 году до н.э. Эти политические изменения, правда, не оказали непосредственного влияния на развитие искусства. Мы остановимся на греческой скульптуре, которая в настоящее время переносит свою главную резиденцию в Рим, как наиболее благоприятное место покровительства. То, что называется римской скульптурой, по большей части является просто греческой скульптурой времен римского владычества. Но в римский период мы не находим великой творческой эпохи в истории искусства; более того, тенденции того времени уже получили значительную иллюстрацию. Поэтому на этом мы можем прервать этот набросок.

ГЛАВА XI.

ГРЕЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ.

Искусство живописи было в Греции в таком же почете, как и искусство скульптуры, и, если мы можем верить свидетельствам греческих и римских писателей, достигало результатов, столь же важных и достойных восхищения. Но работы великих греческих художников полностью исчезли, и изображение, хотя и руководствуется древними описаниями и такими живописными рисунками, которые дошли до нас, может восстановить их лишь смутно и с сомнением. Таким образом, здесь можно сравнительно кратко остановиться на этом предмете.

За исключением картин великих греческих мастеров, особый интерес вызывают работы более скромных мастеров кисти. Один из видов такой работы существует в изобилии — расписные украшения на фаянсовых вазах. Десятки тысяч таких ваз были извлечены на свет из гробниц и святилищ Греции и Италии, и их число постоянно растет. Благодаря нерушимому характеру керамики узоры часто остаются нетронутыми. Теперь материалы и методы, использованные вазописцами, а также пространство, находившееся в их распоряжении, сильно отличались от материалов для настенных росписей или станковой живописи. Следовательно, из рисунков на

вазах не следует поспешно делать выводы о составе и окраске великих шедевров. Но лучшие из вазописцев, особенно в начале пятого века, были людьми выдающегося таланта, и все они находились под влиянием общих художественных тенденций своего соответствующего периода. Таким образом, их работы вносят важный вклад в наши знания об истории греческого искусства.

Коснувшись в главе II более ранних стилей греческой керамики, я начну здесь с вазы аттического изготовления, украшенной, как видно из надписи на ней, Клитием, но обычно называемой по имени ее создателя вазой Франсуа (рис. 188). Это может быть отнесено к первой половине VI века и, вероятно, к чему-то близкому к началу того периода нашей эры. Это ранний образец класса чернофигурных ваз, как их еще называют. Уместность названия очевидна из иллюстрации. Представленные предметы были раскрашены черным лаком по красноватой глине, а затем ваза была обжигается. Впоследствии анатомические детали, узоры одежды и так далее обозначались с помощью линий, прорезанных по лаку острым инструментом. Более того, открытые части женских фигур — лица, кисти рук и ступни — были покрыты белой краской, что было обычным методом в чернофигурном стиле отличать женскую плоть от мужской.

Декор вазы Франсуа выполнен горизонтальными полосами или зонами. Сюжеты почти полностью легендарны, и поэтому ваза является прекрасным кладом информации для изучающего греческую мифологию. Однако в данный момент нас интересует скорее характер рисунка. Об этом можно лучше судить по рис. 189, который сделан в зоне, окружающей середину вазы. Тема — свадьба смертного Пелея с морской богиней Фетидой, свадьба, результатом которой стал Ахилл, великий герой "Илиады". На эту церемонию пришли боги, богини и другие сверхъестественные существа. На нашей иллюстрации изображен Дионис (Бахус), бог вина, с кувшином вина на плече и тем, что предназначено для виноградной ветви над ним. За ним идут три женские фигуры, олицетворяющие Времена года. Последней идет группа, состоящая из двух Муз и колесницы, запряженной четверкой лошадей, в которой находятся Зевс, главный из богов, и Гера, его жена. Принцип изоцефалии соблюден на вазе, как на фризе рельефной скульптуры (стр. 145). Фигуры почти все нарисованы в профиль, хотя тело часто показано ближе спереди, например, в случае свремениами года, а глаза всегда нарисованы так, как при виде спереди. Из великого множества фигур на вазе есть только четыре, на которых художник изобразил лицо анфас. Два из них — намеренно уродливые Горгоны на ручках; два других находятся в пределах нашей иллюстрации. Если Дионис здесь выглядит почти как карикатура, то это только потому, что декоратор так мало привык рисовать лицо спереди. Есть и другие интересные аналогии между узорами на вазе и современными рельефами. Например, тела, когда они не скрыты одеждой, демонстрируют неестественную узость в талии, ноги идущих фигур плотно прилегают к земле, и есть случаи, когда туловище и шея так искривлены, что лицо повернуто в сторону, прямо противоположную ногам. В целом, Клитий демонстрирует гораздо большее мастерство, чем современный скульптор, вероятно, из-за того, что из этих двух искусств дольше культивировалось искусство вазописца.

Чернофигурная посуда продолжала производиться в Аттике на протяжении всего шестого века и далее в пятом. На рис. 190 приведен образец работы интересного вазописца в этом стиле по имени Экзециас, который, вероятно, относится примерно к середине шестого века. Сюжет — Ахилл, убивающий в битве царицу амазонок Пентесилею. Рисунок Экзециаса отличается совершенно необычной тщательностью и мельчайшими деталями, и если бы здесь можно было представить всю совокупность его работ, известных нам по нескольким подписанным вазам,

было бы легко увидеть, что его мастерство значительно опережало мастерство Клитиаса. Очевидные архаизмы, однако, остаются. Особенно заметен неестественный изгиб тел. Небольшой интерес представляет щит Амазонки, который художнику не удалось правдиво передать при виде сбоку. Это довольно сложная проблема в перспективе, которая была решена только после многих экспериментов.

Незадолго до конца VI века, возможно, еще в 540 году, в Аттике был изобретен новый метод декорирования керамики. Основным используемым красящим веществом по-прежнему оставался блестящий черный лак; но вместо того, чтобы заполнить контуры фигур черным, декоратор, обведя фигуры широким мазком кисти, покрыл черным промежутки между фигурами, оставив сами фигуры цвета глины. Вазы, украшенные таким образом, называются "краснофигурными". В этом стиле перестали использоваться резные линии, и детали мы обрабатывали в основном черным лаком или, для определенных целей, тем же материалом, разбавленным до красноватого оттенка. Краснофигурный и чернофигурный стили сосуществовали, возможно, полвека, но новый стиль в конечном итоге вытеснил старый с рынка.

Разработка нового стиля была осуществлена талантливыми людьми, некоторые из которых по праву заслуживают называться художниками. Таким человеком был Евфроний, чья долгая карьера гончара охватывала около пятидесяти лет, начавшись в начале пятого века или чуть раньше. На рис. 191 показан рисунок на внешней стороне *kylix* (широкая неглубокая чашка, по форме напоминающая большое блюдце, с двумя ручками и ножкой), на котором стоит его подпись. Его дата около 480 года, и, таким образом, он примерно совпадает по времени с самой поздней из архаичных статуй Афинского Акрополя (стр. 151 ф.). С одной стороны, перед нами один из старых образцов творчества художников-вазописцев, обработанный с неподражаемой живостью и юмором. Среди подвигов Геракла, возложенных на него его надсмотрщиком Эврисфеем, была поимка некоего опасного дикого кабана из Аркадии и доставка этого существа живым в Микены. На картинке Гераклес возвращается с визжащим кабаном на плече. Трусливый Эврисфей нашел убежище в огромном глиняном кувшине, вкопанном в землю, но Геракл, делая вид, что не знает об этом факте, делает вид, что собирается положить в кувшин свою ношу. Возмущенные мужчина и женщина справа, вероятно, отец и мать Эврисфея. Предполагается, что сцена на другой стороне киликса иллюстрирует эпизод Троянской войны: двух воинов, отправляющихся в поход, встречает и останавливает бог Гермес. В каждом дизайне мастерство, которое обязательно было быстрым, удивительно точным и твердым, а отношение разнообразным и красноречивым. Евфроний принадлежал к поколению, которое добивалось больших успехов в знании анатомии и в умении ставить фигуры естественно и выразительно. Интересно отметить, насколько очевидным является сходство в методе обработки драпировки между вазами этого периода и современной скульптурой.

Киликс, показанный на рис. 192, является несколько более поздним и датируется примерно 460 годом. Техника здесь отличается от только что описанной, поскольку рисунок нанесен красновато-коричневым цветом на белый фон. На картине изображена богиня Афродита верхом на гусе. Художник, неназванный младший современник Евфрония, освоил более свободную манеру рисования. Он придает глазу в профиль его оперированную форму, а драпировке - простое и естественное ниспадание. Сюжет не требует, в отличие от предыдущего, драматической силы, и выдающимся качеством работы является изысканная чистота и утонченность духа.

Если мы теперь перейдем от скромного искусства украшения вазк живописи в более высоком смысле этого слова, то первое выдающееся имя, которое нам встречается, - Полигнот, родившийся на острове Тасос недалеко от фракийского побережья. Его художественная карьера, или, по крайней мере, более поздняя ее часть, пришлась на "Переходный период" (480-450 гг. до н.э.), так что он был современником великого скульптора Мирона. Он приехал в Афины в неизвестный срок после персидского вторжения в Грецию (480 год до н.э.) и там написал ряд важных картин. На самом деле, говорят, что он получил афинское гражданство. Он работал также в Дельфах и в других местах в обычной для художников манере.

Живопись в тот период, которую практиковали Полигнот и другие великие художники, была в основном фреской; создание станковых картин, по-видимому, имело довольновторостепенное значение. Таким образом, самые известные работы Полигнота украшали внутреннюю поверхность стен храмов и стоев. Сюжеты этих великих настенных росписей были в основном мифологическими. Например, две композиции Полигнота в Дельфах, о которых мы располагаем чрезвычайно подробным описанием на страницах Павсания, изображали разграбление Трои и нисхождение Одиссея в Ад. Но стоит отметить, ввиду крайней редкости исторических сюжетов в греческой рельефной скульптуре, что в афинском Стоа Пойчиле (Расписном портике), наряду с "Разграблением Трои" Полигнота и "Битвой греков и амазонок" его современника Микона, были изображены две исторические сцены: битва при Марафоне и битва при Эноэ. На самом деле, исторические боевые орудия не были редкостью среди греков ни в какой период.

Что касается стиля Полигнота, то мы можем почерпнуть несколько интересных фактов из наших древних источников. Его фигуры не располагались в одну линию, как на современных барельефах, а располагались на огромной высоте, чтобы получилась несколько сложная композиция. Его палитра содержала всего четыре цвета: черный, белый, желтый и красный, но, смешивая их, он смог добиться несколько большего разнообразия. Он наносил свои краски "плоскими" оттенками, точно так же, как это делали египетские декораторы, не пытаясь передать градации цвета из-за меняющегося освещения и тени. Таким образом, его картины были скорее цветными рисунками, чем подлинными картинами в нашем понимании этого термина. Он часто надписывал рядом со своими фигурами их имена, согласно общепринятой практике того времени. Однако это не следует понимать как намек на то, что он был неспособен охарактеризовать свои фигуры чисто художественными средствами. Напротив, Полигнот был исключительно искусен в выражении характера, и отмечается, что он рисовал лицо со свободой, которой не достигало архаическое искусство. По всей вероятности, его картины не следует рассматривать как обладающие какой-либо глубиной перспективы; то есть, хотя он не преминул указать на природу земли, на которой стояли его фигуры, и объектов, прилегающих к ним, маловероятно, что он изображал свои фигуры на разном расстоянии от зрителя или придавал им обычный фон.

Очевидно, что Полигнот был одарен художественным гением первого ранга и что он оказывал мощное влияние на современников и преемников. Но, увы! несмотря на все исследования и домыслы, наши знания о его творчестве остаются весьма туманными. Один-единственный рисунок, сделанный его рукой, стоил бы больше, чем все, что когда-либо было написано о нем. Но если кто-то захочет пофантазировать о том, каким было его искусство, то можно представить, что оно сочетается с драматической силой Евфрония и изысканной красотой чаши Афродиты, возвышенностью чувств Джотто и глубиной мысли Микеланджело.

Другой отраслью живописи, которая начала приобретать значение во времена Полигнота, была сценография для театральных представлений. Возможно, как уже было высказано предположение, импульс к стилю работы, в котором была бы нацелена и обеспечена большая степень увлеченности, исходил от этой отрасли искусства. Во всяком случае, мы читаем, что некий Агафарх, сценограф, достигший расцвета примерно в середине пятого века, написал трактат, который побудил двух философов к исследованию законов перспективы.

Однако наиболее важный технический прогресс приписывается Аполлодору Афинскому, художнику станковых картин. Он отошел от старого метода раскрашивания плоскими тонами и ввел практику градации цветов в соответствии с игрой света и тени. Насколько успешно ему удалось внедрить это нововведение, мы не можем знать; вероятно, очень несовершенно. Но этот шаг имел первостепенное значение. Это означало отказ от простого цветного рисунка и создание подлинного искусства живописи.

Теперь на сцене появляются два выдающихся художника. Это Зевксис и Паррасий. Довольно расплывчатое замечание римского писателя о том, что они оба жили "примерно во времена Пелопоннесской войны" (431-404 гг. до н.э.), является настолько определенным показателем, насколько это возможно относительно их даты. Паррасий родился в Эфесе, Зевксис - в каком-то из многочисленных городов под названием Гераклея. Оба свободно путешествовали с места на место, следуя обычной моде греческих художников, и оба, естественно, на какое-то время обосновались в Афинах своим домом. Зевксис воспользовался нововведением Аполлодора и, вероятно, продвинул его дальше. Действительно, один римский писатель считает его основателем нового метода. Говорят, что сила Паррасия заключалась в четкости линий, что позволяет предположить, что у него, как и у Полигнота, живопись была, по сути, контурным рисунком. И все же вряд ли на него тоже не повлияла новая светотень.

Станковые картины теперь приобрели относительное значение, которого у них не было поколением ранее. Некоторые из них были размещены в храмах, и их сюжеты соответствовали требованиям религиозного искусства, как оно понималось в Греции. Но многие станковые картины Зевксиса и его современников вряд ли имели какое-либо иное значение, кроме как для частных домов богатых ценителей. Более того, впервые в этот период мы слышим о настенной живописи применительно к домашним интерьерам. Говорят, что Алкивиад заточил в своем доме художника Агафарха, сопротивлявшегося его воле (ср. стр. 278), и заставил его разукрасить стены. Результатом такого рода частного спроса стало то, что мы видели сто лет спустя в случае со скульптурой, а именно: художники получили свободу использовать свои таланты в любых предметах, которые удовлетворяли бы вкус покровителей. Например, картина Зевксиса, описание которой Лукиан оставил нам, иллюстрирует то, что можно назвать мифологическим жанром. На ней была изображена самка кентавра, кормящая грудью двух отпрысков, а на заднем плане - отец семейства, забавляющийся тем, что размахивает львенком над головой, чтобы напугать своих детенышей. Это, без сомнения, было по-своему достойно восхищения, и было бы недалеким человеком принижать это, потому что это не соответствовало этическому уровню работ Полигнота. Но художники не всегда держались в рамках того, что является невинным. Не сдерживаемые больше условиями монументального и религиозного искусства, они начали потворствовать не только тому, что легкомысленно, но и тому, что является мерзким в человеческой природе. Плини сообщает, что великий Паррасий писал распушенные маленькие картинки, "освежаясь" (по словам автора) этим способом после более

серьезных трудов. Таким образом, в то самое время, когда живопись добивалась больших технических успехов, благородство ее предназначения в среднем снижалось.

Тимантий, по-видимому, был младшим современником зевксиса и Паррасия. Возможно, его карьера пришлась в основном на 400 год до н.э. На его картине, о которой мы больше всего слышим, изображено жертвоприношение Ифигении в Авлиде, единственный момент в картине, к которому относятся все наши рассказы, - это скорбь, в той или иной степени проявляемая сторонними наблюдателями. Лицо Калхаса было печальным; лицо Улисса - еще более печальным; лицо Менелая выражало крайнюю степень страдания, которую художник не мог превзойти; поэтому Агамемнон был изображен с лицом, закрытым плащом, и одна его поза свидетельствовала о пронзительной муке отца. Описание интересно тем, что иллюстрирует внимание, уделявшееся в этот период выражению эмоций. Тимант был по духу сродни Скопасу. В Помпеях есть настенная роспись "Жертвоприношение Ифигении", на которой изображен Агамемнон с покрытой вуалью головой, и которую можно рассматривать, по крайней мере в этом конкретном случае, как отдаленный отзвук знаменитой картины Тиманта.

Сикион, расположенный в северо—восточной части Пелопоннеса - городе, который уже называют родиной скульптора Лисиппа, — в четвертом веке был резиденцией важной школы живописи. Ближе к середине века ведущим преподавателем этого искусства в том месте был некто Памфилус. Он добился введения рисования в начальных школах Сикиона, и эта новая отрасль образования постепенно была принята в других греческих общинах. Его ученику по имени Паузиас приписывают то, что он поднял процесс нанесения энкаустики на такую высоту, которой он раньше не пользовался. В этом процессе краски, смешанные с воском, наносились на деревянную панель, а затем прижигались горячим утюгом, который держали рядом.

Также Фивы, которые приобрели недолговечное значение в политической жизни после битвы при Левктре (371 г. до н.э.), развили школу живописи, которая, по-видимому, находилась в тесном контакте с афинской. Кроме того, были художники, которые, по-видимому, не имели никакого отношения ни к одному из этих центров деятельности. Четвертый век нашей эры был Золотым веком греческой живописи, и список выдающихся имен в живописи такой же длинный, как и в скульптуре.

Самым известным из всех был Апеллес. Он был греком из Малой Азии и получил раннее образование в Эфесе. Затем он отправился на Сикион, чтобы воспользоваться наставлениями Памфила и пообщаться с другими собравшимися там художниками. Представляется вероятным, что его следующим переездом была Пелла, столица Македонии, которой тогда правил Филипп, отец Александрар. Во всяком случае, он вступил в близкие отношения с молодым принцем и написал множество портретов как отца, так и сына. Действительно, согласно часто повторяющейся истории, Александр, вероятно, после своего восшествия на престол, даровал Апеллесу исключительную привилегию написать его портрет, а Лисиппу - исключительную привилегию изобразить его в бронзе. Позже, предположительно, когда Александр отправился в свои восточные походы (334 год до н.э.), Апеллес вернулся в Малую Азию, но, конечно, даже тогда не для того, чтобы вести оседлую жизнь. Он пережил Александра, но мы не знаем, на сколько.

Из его многочисленных портретов великого завоевателя четыре специально упомянуты нашими властями. Один из них изображал царя с молнией в руках, то есть в облике Зевса — прекрасный образец лести. За эту картину, которая была помещена в храме Артемиды в Эфесе, он, как

сообщается, хотя и не из очень достоверных источников, получил двадцать талантов золотой монетой. Невозможно провести точное сравнение между древними ценами и современными, но названная сумма, возможно, по покупательной способности была бы такой же большой, какую любой современный художник когда-либо получал за работу аналогичного размера.

[Примечание: Сообщается, что Никий, афинский художник и современник Апеллеса, получил от правителя Египта Птолемея шестьдесят талантов за картину и отказался от этого предложения.] Выше упоминалось, что Апеллес написал несколько портретов короля Филиппа. У него также было много натурщиков среди военачальников и сподвижников Александра; и у него есть по крайней мере одно собственное изображение. Его портреты славились своей правдивостью изображения, чего и следовало ожидать от великого художника нашего века.

Аллегорическая картина Апеллеса "Клевета и ее команда" интересна как пример класса работ, к которому принадлежала статуя Возможности Лисиппа (стр. 239). Эта картина содержала десять фигур, в то время как большинство других его работ, описание которых у нас есть, содержали только по одной фигуре каждая.

Его самой известной работой была Афродита, первоначально помещенная в Храм Асклепия на острове Кос. Согласно греческому мифу о ее рождении, богиня была изображена поднимающейся из моря, причем отчетливо была видна только верхняя часть ее лица. Судя по всему, что мы можем о ней узнать, эта картина проникнута тем же духом утонченности и изящества, что и статуя Афродиты Праксителя в соседнем городе Книд. Коаны, лелеявшие его в течение трехсот лет, были вынуждены отдать императору Августу за сотню талантов, и он был перенесен в храм Юлия Цезаря в Риме. Во время правления Нерона она настолько пострадала, что ее пришлось заменить копией.

Протоген был еще одним художником, мимо которого даже малейший набросок не может позволить себе пройти в тишину нашей эры. Он родился в Кауне на юго-западе Малой Азии и процветал примерно в то же время, что и Апеллес. Мы читаем о его беседе с философом Аристотелем (умер в 322 году до н.э.), портрет матери которого он написал, и о том, что он работал над своей самой известной работой, изображающей родосского героя, во время осады Родоса Деметрием (304 год до н.э.). Он был чрезвычайно кропотливым художником, склонным к чрезмерной проработке своих работ. Сообщается, что Апеллес, которого всегда изображают как человека дружелюбного и щедрого характера, говорил, что Протоген был ему равен или превосходил его во всех отношениях, кроме одного, единственным недостатком Протогена было то, что он не знал, когда остановиться. Согласно другому анекдоту, Апеллес, находясь под глубоким впечатлением от шедевра Протогена, упомянутый выше родосский герой, заявил, что ему не хватает того качества изящества, которое было его самым выдающимся достоинством. [Примечание: Плутарх, "Жизнь Деметрия", раздел 22.] Есть еще другие анекдоты, которые дают занимательное представление о дружеском соперничестве между этими двумя мастерами, но которые не очень помогают нам представить себе их художественные качества. Что касается техники, то представляется вероятным, что оба они практиковали в основном "темперную" живопись, при которой краски смешиваются с желтком яиц или какой-либо другой липкой несладкой средой. [Примечание: Живопись маслом была неизвестна в древние времена.] Говорят, что и Апеллес, и Протоген написали технические трактаты об искусстве художника.

Поскольку не сохранилось ничего, что могло бы должным образом проиллюстрировать методы живописи и стили великих художников в цвете, лучшей заменой, которая у нас есть,

относящейся к их периоду, является этрусский саркофаг, найденный недалеко от Корнето в 1869 году. Материал - "алебастр или мрамор, очень похожий на алебастр". Со всех четырех сторон он украшен выполненными темперой картинами, изображающими битву греков и амазонок. "В оттенках кожи ярко выражена разница полов: плоть воинственных греков была темно-красной, в то время как у амазонок она была очень светлой. Для each sex при растушевке и моделировании плоти используются только два оттенка. ... Волосы и глаза по большей части пурпурно-коричневые; одежда в основном красновато-коричневая, беловато-серая или бледно-сиреневая и светло-голубая. Лошади равномерно серовато-белые, с более насыщенным оттенком серого; их глаза всегда голубые. Металл бывает двух цветов: светло-голубой для мечей, наконечников копий и внутренней поверхности щитов, золотисто-желтый для шлемов, поножей, поводьев и ручек щитов, поясов и цепных украшений".

Наша иллюстрация (рис. 193) взята с середины одной из длинных сторон саркофага. На ней изображена амазонка верхом на коне перед полностью вооруженным пехотинцем, на которого она оборачивается, чтобы нанести удар своим мечом. "Каждый читатель будет поражен красотой и духом Амазонки, как в ее действиях, так и в выражении лица. Тип головы, широкой, смелой и мощной, и в то же время молодой и цветущей, с патетически-возмущенным выражением, сохранился с небольшими отступлениями от лучшей эпохи Greek art. ... По духу и самовыражению Амазонка почти не уступает лошади, на которой она ездит верхом". [Примечание: Цитаты взяты из статьи мистера Сиднея Колвина в "Журнале эллинских исследований", том IV., стр. 354 и далее] Греческий воин также достоин восхищения в отношении и самовыражении, полон энергии и решимости.

Хотя росписи этого саркофага, несомненно, были выполнены в Этрурии и, вероятно, этрусской рукой, по своему стилю они почти чисто греческие. Работа относится к более раннему периоду - третьему веку до н.э. Если греческие модели вдохновили неизвестного мастера на создание картин такой красоты и мощи, то какими великолепными должны были быть достижения великих мастеров кисти!

Примерами греческой портретной живописи мы в долгу перед Египтом, страной, климат которой сохранил столько того, что в другом месте исчезло бы. Следует помнить, что Египет, завоеванный Александром, после его смерти достался на долю его полководца Птолемея и продолжал находиться под властью потомков Птолемея, пока в 30 году до н.э. не стал римской провинцией. В период македонского правления Александрия была главным центром греческой культуры в мире, и греки и греческая цивилизация утвердились также на территории страны; эти эллинизирующие влияния не ослабли и под римским владычеством. К этому позднему периоду, когда греческие и египетские обычаи были в значительной степени смешаны, относится класс портретных голов, которые были найдены в Файюме, главным образом в течение последних десяти лет. Они написаны на деревянных панелях (или, реже, на холсте) и первоначально прикреплялись к мумиям. Забальзамированное тело было тщательно обернуто льняными бинтами, а портрет наложен на лицо и закреплен на нужном месте. Эти картины выполнены в основном методом энкастики, хотя в некоторой степени использовалась и темпера. Представленные лица, по—видимому, принадлежат к различным расам - греческой, египетской, еврейской, негритянской и смешанной; возможно, греческий тип преобладает в известных сейчас образцах. Во любом случае, художественные приемы портретов кажутся чисто греческими. Что касается их даты, то преобладает мнение, что они относятся ко второму

веку после Рождества Христова и позже, хотя была предпринята попытка отнести лучшие из них к седьмому-второму веку до нашей эры

Лучшая коллекция этих портретов принадлежит венскому купцу герру Теодору Графу. Они сильно отличаются по художественным достоинствам; на наших иллюстрациях представлены три из лучших. На рис. 194 изображен мужчина средних лет с неправильными чертами лица, пышными вьющимися волосами и жидкой всклокоченной бородой. Тот, кто видел картину Уоттса "Блудный сын", может заметить сходство в нижней части этого лица с тем. На рис. 195 изображена очаровательная девушка с золотым венком из листьев плюща на волосах и ниткой крупного жемчуга на шее. Ее темные глаза кажутся странно большими, как и у всех женщин сериала; вероятно, эффект естественно больших глаз был усилен, как и в наши дни в Египте, практикой затемнения краев век. На рис. 196 изображено самое очаровательное лицо из всех, и в художественном отношении оно не имеет себе равных во всей серии. Это лицо и портрет пожилого мужчины, не приведенный здесь, являются шедеврами коллекции Graf. Слишком мало сказать об этих двух головах, что они являются лучшими образцами греческой живописи, дошедшими до нас. Несмотря на то, что техника энкаустики значительно уступает технике масляной живописи, эти картины не лишены сравнения с великими портретами современности.

Древниенастенные росписи, найденные в Риме и его окрестностях. но, особенно в Помпеях, они также в основном греки по характеру, если говорить об их лучших качествах. Лучшие из них, хотя и обнаруживают недостаточное мастерство в перспективе, демонстрируют такие достоинства в колорите, такую силу выражения и такой талант к композиции, что доставляют изучающему живое удовольствие и десятикратно усиливают его сожаление о том, что Зевксис и Парразий, Апеллес и Протоген были и останутся для нас всего лишь именами.